

বঙ্কিমচন্দ্রের শিল্প ও সঙ্গীতের জগৎ

শ্যামলী চক্রবর্তী

অরুণা প্রকাশনী : কলকাতা ৬



ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାଶ

ଆଷାଢ଼ ୧୦୬୧

ଜୁଲାଇ ୧୯୬୦

ପ୍ରକାଶିକା

ଅରୁଣା ବାଗଚୀ

ଅରୁଣା ପ୍ରକାଶନୀ

ଏ ସ୍ୱର୍ଗଲକ୍ଷ୍ମୀ ଦାସ ଶେନ

କଲକାତା ୬

ପ୍ରଚ୍ଛଦପଟ

ଜୟନ୍ତ ଚକ୍ରବର୍ତ୍ତୀ

ମୁଦ୍ରାକର

ଶାନ୍ତିରାମ ଦତ୍ତ

ମା ଶ୍ରୀତଳା କମ୍ପୋଜିଂ ଓୟାର୍କସ

୧୦ ଡବଲ୍. ସି. ବ୍ୟାନାର୍ଜୀ ଷ୍ଟ୍ରୀଟ

କଲକାତା ୧୦୦ ୦୦୬

ভম্মৈশ্রীপুৰবেশ্বৰনমঃ

মুঠা

স্থানা

পৃষ্ঠা

প্রথম শাখা : শিল্পসজ্জানী বঙ্কিমচন্দ্র

বাঁদ চিত্রকর হইতাম	২
এই প্রস্তরমূর্তি সকল বাহারা গড়িয়াছে			
তাহারা কি হিন্দু ?	২৯
কীর্তি কই ? কীর্তিস্তম্ভ কই ?	৩৬

দ্বিতীয় শাখা : বঙ্কিমের গানের জগৎ

কে গায় ঐ ?	৫৪
একটি 'বাঙলা' গাও	৬৪
সই, মনের কথা সই	৮১
কি গায়িব ?	১০৯
প্রাচীন গীত ও মল বাজানর গান	১৩৩
শিখো হো ছল ভালো	১৪১
গান করেন কেন ?	১৬০
তারের মেও মেও তবলার খ্যান্ খ্যান্		...	১৬৩
বিহারত রাহ তুমারি	১৬৯
আমার নতুন তরী ভাসল সুখে	১৭৪
বীণে কত কি বাজিতেছিল	১৯১
সর্বজনমনোমুগ্ধকারী সেই জয়গীতি	১৯৯

তৃতীয় শাখা :

'সর্বসোলসের রসগ্রাহী'—বঙ্কিম	২১৭
------------------------------	------	------	-----

সূচনা

বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর 'ধর্মতত্ত্ব' প্রবন্ধে বলেছেন, 'যেমন...শাস্ত্রাধ্যয়ন ও জ্ঞানোপার্জন করিবে, সেইরূপ চিত্রবিদ্যা, ভাস্কর্য, নৃত্যগীত, বাদ্য ও কাব্যের অনুশীলন করিবে... নহিলে মনুষ্যের ধর্মহানি হইবে।'

শাস্ত্রাধ্যয়ন, জ্ঞানোপার্জন ও কাব্য অনুশীলন বঙ্কিম যথেষ্ট করেছেন, এ কথা সকলের জানা। কিন্তু অবশিষ্ট বিদ্যার অনুশীলন তিনি কিভাবে করেছেন? তার ফলই বা কি? এই কৌতূহলই বঙ্কিম অন্তেষার প্রধান কারণ।

রূপশিল্প অর্থাৎ চিত্র, ভাস্কর্য ও স্থাপত্য এবং সঙ্গীতশিল্প অর্থাৎ নৃত্য-গীত ও বাদ্যকে এক কথায় বলা হয় 'ফাইন আর্টস' বা স্নুকুমার শিল্প : বঙ্কিম বলেছেন 'সূক্ষ্মশিল্প'। এই সূক্ষ্মশিল্প সম্পর্কে বঙ্কিমের আগ্রহ, অনুরাগ, সংবেদন ও মননের স্বরূপ সন্ধান করে তাঁর অবগুণ্ঠিত একটি সস্তার উন্মোচন করাই বর্তমান গ্রন্থের মূল উদ্দেশ্য।

সাহিত্যশিল্পী, দার্শনিক, সমাজভাবদ্রু ও ধর্মচিন্তক বঙ্কিমচন্দ্র সম্বন্ধে নানামুখী আলোচনা হয়েছে। কিন্তু শিল্প ও সঙ্গীতের জগতে বঙ্কিমের অবস্থা বিচরণের কথা এতকাল কেউই বিশেষ ভাবে দেখেননি। অথচ শিল্প ও সঙ্গীত-মনস্ক বঙ্কিমকে অনুধাবন না করে বঙ্কিম-সাহিত্যের সম্যক আলোচনা এবং সম্পূর্ণ বঙ্কিমকে জানা প্রায় অসম্ভব।

অক্ষয়কুমার দত্তগুপ্ত তাঁর 'বঙ্কিমচন্দ্র' গ্রন্থে বঙ্কিমচন্দ্রের শিল্প-বিচারশক্তি ও সঙ্গীতভাবনা সম্পর্কে কিছু আলোচনা করেছেন। কিন্তু তা খুবই সামান্য এবং বিক্ষিপ্ত। উপরন্তু, বাঙালীর শিল্পপরিচি সম্পর্কে বঙ্কিমের মনোভাব প্রসঙ্গে তিনি মন্তব্য করে লিখেছেন—'বঙ্গদর্শন বা বঙ্কিমচন্দ্র এই বিষয়টি যত সংক্ষেপে আলোচনা করিয়া ছাড়িয়া দিয়াছিলেন এখন মনে হয় বিষয়ের গুরুত্ব হিসাবে তাহা সমীচীন হয় নাই।'

'এই বিষয়' বলতে তিনি বাঙালীর শিল্পপরিচির বিষয় বুদ্ধিয়েছেন। অনু-সন্ধানী মন নিয়ে বঙ্কিমের সমগ্র সাহিত্যের গভীরে প্রবেশ করলে বোঝা যায় বস্তুত বিষয়টিকে বঙ্কিম মোটেই উপেক্ষা করেননি। জীবন ও সাহিত্য সাধনার শিল্প এবং সেই সঙ্গে সঙ্গীতের গুরুত্ব বঙ্কিমের কাছে অনেকখানি। এ বিষয়ে তাঁর ভাবনা তাঁর সাহিত্যে ক্রমে পরিষ্কৃত হয়ে সূক্ষ্মত্ব পদ্ধতির মধ্যে দিয়ে এগিয়ে ধীরে ধীরে দানা বেঁধেছে এবং পরিশেষে সূচীকৃত বক্তব্যের রূপ নিয়েছে।

বঙ্কিমচন্দ্রের সঙ্গীতপ্রীতি ও তাঁর উপন্যাসের সঙ্গীতপ্রসঙ্গ যে বিস্তৃত আলোচনার অপেক্ষা রাখে সে সম্পর্কে আমাদের বিশেষভাবে দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন সঙ্গীত-ইতিহাসের গবেষক দিলীপকুমার মুনোপাধ্যায়। তিনি তাঁর 'সঙ্গীতের আসরে' গ্রন্থে বঙ্কিমের সঙ্গীত অনুরাগের একটি উদাহরণ দিয়ে বঙ্কিম রচনাবলীতে ইতস্তত ছাড়িয়ে থাকা সঙ্গীতপ্রসঙ্গগুলি আমাদের দৃষ্টিপথে এনেছেন। তবে সেগুলির সাহিত্য, শিল্প, সমাজ ও ইতিহাসগত কোনো ব্যাখ্যা বিশ্লেষণ তিনি করেননি। কারণ তাঁর আলোচ্য বিষয় ছিল আলাদা।

বঙ্কিমচন্দ্রের কোনো প্রামাণ্য পূর্ণাঙ্গ জীবনী নেই। খুঁটিনাটিভরা কোনো জীবন-দলিল নিজে রাখেননি, বেঁচে থাকতে কাউকে রাখতেও দেননি। তাই তাঁর শিল্প ও সঙ্গীতমনস্কতা সম্পর্কে জ্ঞাতব্য তথ্যচয়নের জন্যে তাঁর রচনাই খুঁটিয়ে পড়তে হয়েছে। দেখতে হয়েছে তাঁর ঘনিষ্ঠ আত্মীয় ও পরিচিতজনের সামান্য যা কিছু প্রাসঙ্গিক স্মৃতির টুকরো। তাঁর জীবৎকালের সময় ও ইতিহাস থেকে প্রয়োজনীয় নানা ঘটনা ও আন্দোলনের বিষয় বেছে নিয়ে সাজাতে হয়েছে প্রামাণ্য নথি। অনুরমান ও ধারণাকে অনেক সময় ফাঁকি ভরাবার কাজে লাগাতে হয়েছে। তবে উপযুক্ত তথ্য ও যুক্তির সাহায্যে সেই অনুরমান ধারণা ও বিশ্বাসকে প্রতিষ্ঠিত করার যথাসাধ্য চেষ্টাও করা হয়েছে।

বঙ্কিমচন্দ্রের উপন্যাসের কালানুক্রম অনুসরণ করে প্রধান দুটি বিভক্ত শাখায় স্বয়ংসম্পূর্ণ দুটি দীর্ঘ নিবন্ধের মধ্যে দিয়ে বঙ্কিমের শিল্পচেতনা ও সঙ্গীত-ভাবনার পরিচয় তুলে ধরা হয়েছে। তৃতীয় একটি প্রবন্ধে বঙ্কিমের নন্দনতাত্ত্বিক দৃষ্টি বিশ্লেষণ করে সমগ্র আলোচনার উপসংহার টানা হয়েছে।

উনিশ শতকীয় বৃটিশ-ভারতে উপনিবেশী শিল্পের প্রভাবে দেশী শিল্পের সংকট বঙ্কিমচন্দ্রকে আলোড়িত করেছিল। তাই তিনি স্বদেশী শিল্পের সন্ধানে ব্রতী হয়ে তাঁর পুনর্বাস্তবজীবন চেয়েছিলেন। 'শিল্পসম্মানী বঙ্কিমচন্দ্র' শিরোনামের প্রথম শাখায় এই বিষয়টিই প্রতিপাদন করা হয়েছে। প্রসঙ্গক্রমেই দেশী শিল্পের প্রাচীন ও সমকালীন নানা নিদর্শন সম্পর্কে বঙ্কিমের আগ্রহ পর্যবেক্ষণ পক্ষপাত ও তাঁর নিজস্ব মনোভাবের বিষয়ও এইসঙ্গে স্পষ্ট করা হয়েছে।

উনিশ শতকের বাংলায় গানের ক্ষেত্রে সংকট ছিল ভিন্ন। সেই সময় ছিল গানের বিচল ও বিপুল সম্ভারে পরিপূর্ণ। কিন্তু হিন্দুস্থানী কালোয়াতী গানের প্রবল প্রতাপ প্রতিপত্তি ও প্রসারে বাংলার ঐতিহ্যগত নিজস্ব দেশী গান মানমর্যাদা হারিয়ে কোণঠাসা হয়ে পড়েছিল। উঁচুদরের নতুন বাংলা গানও আর তাঁর হিচ্ছিল না। বাংলা গানের সৃষ্টির জগতে এবং রুঁচির ক্ষেত্রে দৈন্য ও

অবনতি দেখা দিয়েছিল। বঙ্কিম তাঁর উপন্যাসে বাংলার গানের জগতের একটি সমীক্ষা রচনা করে ভারতীয় সঙ্গীতের ঐতিহ্য বাংলার দেশী গানের অতীত গৌরব ও তাঁর সমকালের গানের দ্রুতদশা, অবনতির কারণ এবং তার উত্তরণের উপায় কিভাবে সম্বধান করেছেন 'বঙ্কিমের গানের জগৎ' সে বিষয়টি আলোচনা করা হয়েছে।

এই গ্রন্থের তৃতীয় অর্থাৎ শেষ শাখায় রূপ ও ধ্বনি সৌন্দর্যের রসগ্রাহী বঙ্কিমের নান্দনিক দৃষ্টির ও সৌন্দর্য উপভোগের স্বরূপ ও প্রকৃতি বিশ্লেষণ করা হয়েছে। এই শাখার শিরোনাম 'সর্বসৌন্দর্যের রসগ্রাহী বঙ্কিম'।

'বঙ্কিমের শিল্প ও সঙ্গীতের জগৎ' অনুসন্ধানের চেষ্টায় বঙ্কিমের উপন্যাসের অনেক ঘটনা ও চরিত্রের পুনর্মূল্যায়ন হয়েছে অবশ্যম্ভাবী। উপন্যাসে ব্যবহৃত শিল্পবিষয় শিল্পপ্রসঙ্গ গান ও গানের প্রসঙ্গের ব্যাখ্যা বিচার বিশ্লেষণের আলোয় বঙ্কিম ও তাঁর সৃষ্টির জগৎ নতুন রূপে ও তাৎপর্যে উদ্ভাসিত হয়েছে। শিল্প ও সঙ্গীত এই দুই উপাদান কি কৌশলে এবং কি অভিপ্রায়ে বঙ্কিম তাঁর উপন্যাস-শিল্পে ব্যবহার করেছেন সে বিষয় এতদিন অনালোচিতই ছিল। বর্তমান আলোচনায় সেটি বিশ্লেষণ করা হয়েছে। 'বারোমাস' পত্রিকায় প্রকাশিত দুটি পৃথক প্রবন্ধে বিষয়টির আলোচনার সূত্রপাত করি। এখানে ঐ প্রবন্ধ দুটিকে পরিবর্তিত ও পরিবর্ধিতরূপে বিন্যস্ত করা হল।

আমার মনে বঙ্কিম-আগ্রহ জাগিয়ে তোলা ও বজায় রাখার সমস্ত কৃতিত্ব আমার শ্রদ্ধেয় মাস্টারমশাই অধ্যাপক ডঃ ভবতোষ দত্ত মহাশয়ের। তাঁরই নিরন্তর উৎসাহ ও অনুপ্রেরণায় আমার এই বঙ্কিমচর্চা। তাঁকে আমার সম্রাট প্রণতি জানাই।

'শিল্পসম্বন্ধানী বঙ্কিমচন্দ্র' রচনার সময়ে দৃশ্য-ছবির সঙ্গে বঙ্কিমের সাহিত্য-ছবির মিল খুঁজতে গিয়ে যে সব টেকনিক্যাল প্রশ্নের জট সৃষ্টি হয়েছে ডঃ জয়ন্ত চক্রবর্তী তার সমাধান করে দিয়েছেন। তাঁর আগ্রহ ও সহযোগিতা ছাড়া এই কাজ দুরূহ ছিল। তাঁরই উৎসাহে 'বঙ্কিমের গানের জগৎ' রচনার কাজেও এগিয়েছি।

আমার অগ্রজপ্রতিম শ্রদ্ধানুধ্যায়ী সূর্য্যী চক্রবর্তী সহযোগিতায় এবং 'বারোমাস'-এর সম্পাদক অধ্যাপক অশোক সেন মহাশয়ের আগ্রহে 'শিল্প-সম্বন্ধানী বঙ্কিমচন্দ্র' ও 'বঙ্কিমের গানের জগৎ' দুটি প্রবন্ধই 'বারোমাস' পত্রিকায় যথাক্রমে শারদীয়—'৮৫ ও 'নববর্ষ'—'৮৭ সংখ্যায় প্রকাশ পায়। এঁদের প্রতি আমি বিশেষ কৃতজ্ঞ।

প্রবন্ধ দুটি পড়ে যারা আমার বন্ধিম-অশ্বেষা অক্ষুণ্ণ রাখবার প্রেরণা
যুগিয়েছেন তাঁরা হলেন আমার অধ্যাপক ডঃ ভূদেব চৌধুরী, অধ্যাপিকা গৌরী
ধর্মপাল এবং শ্রদ্ধানুধ্যায়ী ডঃ সত্যজিৎ চৌধুরী, ডঃ সোমেন্দ্রনাথ
বন্দ্যোপাধ্যায়, মন্দিরা ভট্টাচার্য, সমীর ভট্টাচার্য, কুম্ভা হাজরা, সরোজ হাজরা,
মঞ্জুশ্রী বসু ও অনাথ দাস। এঁদের সকলের প্রতি আমার কৃতজ্ঞতা জানাই।

‘বন্ধিমের গানের জগৎ’ রচনার কাজে আমি সবচেয়ে ঋণী বিশ্বভারতীর
সঙ্গীতভবনের গ্রন্থাগারিক কালীপদ চৌধুরী—আমাদের শ্রদ্ধেয় ‘কালীদাস’
কাছে। বিদ্যোৎসাহী স্বভাববশে তিনি অমূল্য সময় নষ্ট করে আমার হাতের
কাছে বই ও প্রয়োজনীয় পেপার কাটিং যুগিয়েছেন।

সঙ্গীত ভবনের গবেষক ছাত্র নিখিলেন চৌধুরীও নানাভাবে আমায় সাহায্য
করেছেন। এঁদের আমার আন্তরিক ধন্যবাদ ও শ্রদ্ধেচ্ছা জানাই।

এই গ্রন্থে ব্যবহৃত আলোকচিত্রগুলি প্রস্তুত করেছেন কলাভবনের গবেষক-
ছাত্র শামসুল আলম। তাঁকেও আমার শ্রদ্ধাকামনা জানাই।

সবশেষে বলি, অধ্যাপক সত্যজিৎ চৌধুরী, অধ্যাপক অশ্রুকুমার সিকদার,
অধ্যাপক সুধীর চক্রবর্তী এবং অরুণা প্রকাশনীর নিরন্তর উৎসাহ, উদ্যোগ,
প্রচেষ্টা ও সাহায্য ছাড়া এ বই প্রকাশ সম্ভব হত না। এঁদের ঋণ অপরিশোধ্য।

এংড্রুজপল্লী
শান্তিনিকেতন

শ্যামলী চক্রবর্তী

১

শিঙ্গাসকানী বঙ্কিমচন্দ্র

‘যদি চিত্রকর হইতাম’...

রবীন্দ্রনাথ কাদম্বরী কাব্যকে বলেছিলেন ‘চিত্রশালা’। এই বিশেষণে ভূষিত হওয়ার অনায়াস অধিকার সাহিত্যশিল্পী বঙ্কিমচন্দ্রের উপন্যাসসমূহের অবশ্যই রয়েছে। ইমারতী গড়নে গাঁথা সেই কল্পসৌধের অন্তঃপুরে প্রবেশ করলে পাঠকচিও সত্যিই আবিষ্ট হয় কথ্যাশিল্পে সুবিন্যস্ত বর্ণনায় চিত্রমালায়। সুপ্রসব চিত্রপটে সরল বলিষ্ঠ বৈখ্য ও উজ্জ্বল রঙে প্রতিটি চরিত্র সেখানে রূপে স্বভাবে পরিচ্ছদ ও পরিপার্শ্বসহ নিখুঁত নিটোল হয়ে প্রাণচ্ছন্দে যেমন উদ্ভাসিত, তেমনিই পুঙ্খানুপুঙ্খ রূপে বৈখ্যায়িত ও রঞ্জিত সেই চরিত্রাবলীর পৃষ্ঠপট বা চার্লামিত্র। নির্বিঘ্নে চিত্রকরের মতোই ভাষাশিল্পী বঙ্কিমের শ্রান্তিহীন ক্লান্তিহীন ধৈর্য্য সপ্রেম অভিনবশৈলী আর খুঁটিনাটি কারিকুরির নৈপুণ্য। সব মিলিয়ে তাঁর শিল্পে যেন সুবিশাল বর্ণনায় তৈলচিত্র এবং অনুপুঙ্খ ভরা মিনিয়চার ছবিবৎ এক অপূর্ণ অভিনব শিল্প-সমন্বয়।

তবে বঙ্কিম কেবলই কবিত্ব ও ভাবের রঙের বাক্‌চিত্রী নন। সত্যিকারের পটে লেখা ছবির প্রতিও তাঁর সুনিবিড় অনুরাগ। সর্বার্থেই তিনি চিত্রপ্রিয়। রঙে তুলি ডুবিয়ে নিজে হয়তো কখনো ছবি আঁকেননি রবীন্দ্রনাথ বা অবনীন্দ্রনাথের মতো। কিন্তু শিল্পীর আঁকা ছবি দেখতে, ছবির কথা বলতে যে তিনি ভালোবাসেন ছবি যে তাঁর কল্পনাকে উদ্দীপিত করে, তাঁর পরিচয় ছড়ানো রয়েছে তাঁর নিজেরই সৃষ্টিতে। শুধু ছবিই নয়, ভাস্কর্যও তাঁর মনোযোগ দাঁব করেছে ‘সৌন্দর্যজানিকা বিদ্যা রূপে’। যদিও চিত্রই তাঁর অধিকতর প্রিয়। তাঁর উপন্যাসমালার প্রথম থেকে শেষাবধি নানাভাবে এই শিল্প প্রসঙ্গ এসেছে। কলাবতী নায়িকার চিত্রসন্ধির উপলক্ষ থেকে এর শুরুর। পরে দেওয়ালে সাজানো চিত্রশোভার নিরীহ বর্ণনায় এবং ক্রমশ তাৎপর্যময় শিল্পবস্তু সমাবেশে বঙ্কিম-রচনার অন্যতম বৈশিষ্ট্য চিহ্নিত আছে। সেইসঙ্গে শিল্পসমালোচনার ক্ষেত্রে আমরা পাই বঙ্কিমচন্দ্রের বিশেষ শিল্পসম্প্রদায়ী সৌন্দর্য্যপিপাসু সত্তার পরিচয়। সব মিলিয়ে এই বৈশিষ্ট্য বঙ্কিম-রচনার গতিপথে ক্রমে ক্রমে স্পষ্টতা লাভ করেছে এবং সেই বিবর্তন অবশেষে যেন এক সুসঙ্গত সংজ্ঞায় চিহ্নিত হয়ে গেছে।

উনবিংশ শতাব্দীর মধ্যভাগে বঙ্গসাহিত্যের ক্ষেত্রে বঙ্কিমচন্দ্রের আবির্ভাব। তখন এদেশে কলালক্ষ্মী ছিলেন জীবনেই অনাদৃত। আর কাব্যে উপেক্ষিত। তো

বটেই। উনিশ শতকীয় মনীষীদের চিন্তায় একটা জাগরণের নিদর্শন অনেক ক্ষেত্রেই দেখা গিয়েছিল। কিন্তু ঠিক তখনই শিল্পকলায় নবশক্তি ও প্রাণময়তার আলোড়ন ঘটেনি। শিল্পকলার ক্ষেত্রে নবজাগরণের প্রতীক্ষায় পুরো একটি শতক কেটে যায়। ধর্ম দর্শন সমাজ সাহিত্য নিয়ে মাভোয়ারা হস্তেছিলেন উচ্চ-কোটির সুধীসম্প্রদায়। দেশী শিল্পকলা নিয়ে নতুন ভাবনার অবকাশ বা প্রয়োজন ছিল না কারও। ঐতিহ্যবাহী শিল্প সম্পর্কে দেশের জ্ঞান শিক্ষা চেতনা ছিল খুবই ক্ষীণ। তখন এদেশের শিল্পানুরাগী রাজাবাদশাহদের মহিমা দ্রষ্টাদের স্মৃতিতে পর্যবসিত, তাঁদের পৃষ্ঠপোষকতা থেকে শিল্প অনেকদিনে বিচ্যুত। শিল্পী কেবল কোনোমতে অস্তিত্ব ধারণ করেছিল মেয়েদের রতনখার আলপনায়, পটুয়ার পটে আর লোকশিল্পে। ব্যক্তিগত বা গোষ্ঠীগত, পেশাগত বা সৌখিন শিল্পচর্চার উল্লেখযোগ্য সূযোগ উনিশ শতকের গোড়ায় ছিলই না। দশদশ শতকের শেষাংশে থেকে উনিশ শতকের মাঝামাঝি এদেশে অসর জাঁকিয়েছিলেন বিদেশী চিত্রকরেরা। ড্যানিয়েল, হুজেস, হিকর ছবিই তখন ভারতের ছবি। এদেশী স্বাধীন শিল্পীর বদলে জায়গা নিয়েছিল মদ্রণ শিল্পের সহচর কারিগরের দল—রঙতুলিরবদলে কাঠআর পাত খোদাইয়ের নরনরনবাদের হাতিয়ার। মূলত স্বর্ণকার ও কর্মকার পরিবারভুক্ত এইসব খোদাই শিল্পীদের চিহ্নিত গ্রন্থচিত্রণই বলতে গেলে উনিশ শতকের প্রথমার্ধে দেশী শিল্পীর শিক্ষা-নমনা।

১৮৫৬ খ্রীষ্টাব্দে শাসক সম্প্রদায়ের উদ্যোগে এবং প্রাচ্যবিদ রাজেন্দ্রলাল বেন্দ্র, নব্যবঙ্গ সমাজের বিশিষ্ট ব্যক্তি কিশোরীচাঁদ মিত্র, মহাত্মা রামগোপাল ঘোষ প্রমুখ ইংরেজি শিক্ষিত ভারতীয়ের উৎসাহে ও সহযোগে কলকাতায় স্কুল অব ইনডাস্ট্রিয়াল আর্ট স্থাপিত হলো, যেমন হয়েছিল মাদ্রাজ, বম্বে ও পরে লক্ষ্মণাও। এই প্রথম এদেশী শিল্পশিক্ষার্থী তরুণেরা একালে সূক্ষ্মত্বল পদ্ধতিতে শিল্প শিক্ষার সূযোগ পেলেন। কিন্তু সে শিক্ষা বিদেশী শিল্পশিক্ষকদ্বারা সম্পূর্ণ পাশ্চাত্য রীতি ও প্রথায় অনর্দ্রিত হতো। কাঠ খোদাই এঁচিং লিথোগ্রাফী প্রক্রিয়ার উন্নত করণকৌশল শিক্ষার মাধ্যমে উন্নতমানের খোদাইকার আর ছাপা-শিল্পী তৈরি করা বা অনুকরণবাদী অবক্ষয়িত ব্রিটিশ শিল্পের নকলনিবিশ গড়া—এই যেন ছিল সেই শিক্ষার প্রাথমিক উদ্দেশ্য। আধুনিক শিল্প-সমালোচক অর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের ভাষায়, 'ইংরেজ শাসক এদেশের মানুষকে একান্ত রূপবুদ্ধিহীন সৌন্দর্যজ্ঞান-বিজ্ঞিত ও অমার্জিত মনে করে বিলিভী কলাশিল্পের ঐতিহ্য আমদানি করে আমাদের কৃষ্টিবান করে তুলতে চাইলেন—এবং তাঁদের আদর্শ অনুযায়ী এক

স্বতন্ত্র কলাকার তৈরি করতে এগিয়ে গেলেন।^{১১} ফলে দেশজশিল্পের ক্ষেত্রে নব্যযুগ সূচনার কোনো পথ, কোনো উপায় রইল না। বিদেশী ধাঁচের এই আর্ট স্কুলের শিক্ষা শিল্পের জগতে ক্রমশ এক আবর্ত সৃষ্টি করল। অনেক শিল্প প্রতিভা বা সম্ভাবনা এই আবর্তেই ঘুরে মরল। পথ কেটে বেরিয়ে আসার মতো উপযুক্ত দিশারীর সন্ধান তারা পেল না। শতাব্দীর শেষ দশকে ১৮৯৬-তে ভারতীয় শিল্প ঐতিহ্যের দিক-নির্দেশক শিল্পশিক্ষক হ্যাভেল সাহেব আর্ট স্কুলের অধ্যক্ষ হয়ে এলেন। বর্ষাক্রমে আবির্ভাব তার প্রায় অর্ধশতাব্দী আগে।

বিলতী কলাশিল্পের পায়ে স্বদেশী ঐতিহ্য যখন বিকিয়ে গেছে ঠিক সেই সময় বঙ্কিমচন্দ্রের লেখা শুরুর হলো। তাঁর বহুমুখী উৎসাহের অন্ত ছিল না। ‘এলিটিস্ট’ তিনি যেমন সাহিত্য সমাজ ধর্ম দর্শন নিয়ে ভাবিত ও উৎকণ্ঠিত হলেন, তেমনই সঙ্গভাব আগ্রহে উৎসুক হলেন শিল্প-বিষয়ে। তাঁর নিজের লেখাতে তো বটেই, মানস-সন্তান ‘বঙ্গদর্শন’-এর পরকীয় প্রবন্ধেও শিল্প-প্রসঙ্গ উৎসাহ পেল। লালমোহন শর্মা স্বাক্ষরিত ‘ভারতবর্ষীয় আর্ষজাতির আদিম অবস্থা’-য় (কার্তিক-চৈত্র ১২৮১) আর্ষজাতির চিত্রনৈপুণ্য যথোচিত প্রামাণ্য দৃষ্টান্তসহ বঙ্গভাষায় এই প্রথম বিজ্ঞাপিত হলো। শিল্পমনস্ক বঙ্কিম শুধুই শিল্প-প্রেমী নন, আমাদের ঐতিহ্যমূলক দেশজ শিল্পসম্ভানে তৎপর আর আমাদের নিজস্ব শিল্পসৌন্দর্য কলায় তিনি অভিভূত, প্রকান্বিত। তাই বঙ্কিমের নির্বিচল পাঠক লক্ষ্য করবেন—যুগ-সচেতন এই সাহিত্যশিল্পী পাশ্চাত্য রীতি-বদ্ধ আর্ট স্কুলের শিক্ষাধারা, সেখানকার শিল্পশিক্ষক ও কৃতী ছাত্রদের শিল্প-নৈপুণ্য সম্পর্কে সম্পূর্ণ অবহিত ছিলেন, তাঁর রচনার মধ্যে সেই শিল্প-কৃতিত্ব স্বীকৃতিও পেয়েছিল, কিন্তু তাঁর শিল্পবোদ্ধা মনটির আনন্দের আশ্রয় হয়ে থাকে প্রায় লুপ্ত বিস্মৃত উপেক্ষিত দেশজ ও ঐতিহ্যগত শিল্প উপাদানসমূহ। অবশ্যই স্বীকার্য এ ব্যাপারে তাকে বিশেষ সাহায্য করেছে এশিয়াটিক সোসাইটির প্রাচ্যবিদ্যাচর্চা এবং এদেশের লুপ্ত রত্নোদ্ধারের উদ্দেশ্যে এই প্রতিষ্ঠানের নিরলস প্রত্নতাত্ত্বিক গবেষণা আর আবিষ্কার।

বঙ্কিম উপলব্ধি করলেন, ‘কাব্য, সঙ্গীত, নৃত্য, ভাস্কর্য স্থাপত্য এবং চিত্র, এই ছয়টি সৌন্দর্যজনিচি বিদ্যা। সৌন্দর্যপ্রসূতি এই ছয়টি বিদ্যায় মনুষ্য-জীবন ভূষিত ও সুখময় করে। ভাগ্যহীন বাঙালীর কপালে এ সুখ নাই। সুস্ক্রু শিল্পের সঙ্গে তাহার বড় বিবোধ। তাহাতে বাঙালীর বড় অনাদর, বড় ঘৃণা। বাঙালী সুখী হইতে জানে না।’ ‘আর্ষজাতির সুস্ক্রু শিল্প’ প্রবন্ধটিতে^{১২}

বাঙালীর এই শিল্প ঔদাসীনা বা সৌন্দর্য্য সম্বন্ধে চৈতন্যের অভাব কেন তা বাক্যম বিশ্লেষণ করেন।

মানুষ মূলতই সৌন্দর্য্যপিয়াসী—এ সত্যে তাঁর দৃঢ় আস্থা। “প্রায় এমন মনুষ্য দেখা যায় না, যে সৌন্দর্য্যে স্খলিত নহে। সকলেই অহরহ সৌন্দর্য্যভ্রমায় পীড়িত, কিন্তু কেহ কখনো এ কথা মনে করে না।” তাই বুদ্ধি বাক্যম আজীবন সৃষ্টি সাধনায় তাঁর সেই উজ্জ্বল সত্য করে তুলতে চান যে, ‘A man is by instinct a poet and an artist.’

‘দুর্গেশনন্দিনী’র (১৮৬৫) নায়ক জগৎসিংহ যেমন পরিপূর্ণ চৈতন্যে ‘চক্ষুরক্ষ্মলিন’ করে তাঁর চারপাশের দৃশ্য-জগতের সমস্ত খণ্ডটুকরার আকার রঙ ও শোভা নিরীক্ষণ করেছিলেন (বাক্যম রচনাবলী, সংসদ সংস্করণ, ১ম খণ্ড, পৃ. ৯২), নয়নভরে দেখেছিলেন রমণীশ্রেষ্ঠ আয়েষা সৌন্দর্য্যসুধা, বাক্যম তাঁর সৃষ্টি সাহিত্য চরাচরে প্রবেশ করলেন ঠিক তেমনি মুগ্ধতা নিয়ে। এই বক্ষলতা পুষ্প-বিহঙ্গমশোভিত সমুদ্র-নদী-তড়াগ-খচিত বহুবর্ণ বিচিত্রিত প্রকৃতি ‘বিশাল বিমল আকাশপটে চিত্রিতবৎ’ তাঁর চোখে উদ্ভাসিত হলে। আর হুয়াদিনী প্রকৃতির সেই সৌন্দর্য্যসার নিয়ে গড়া রমণীর মোহিনীরূপ ‘মহামাহিম দেবী-প্রতিমা স্বরূপ’ প্রকৃতি নিয়মিত রাজ্যীস্বরূপ ‘চিত্রপটের চিত্রের ন্যায়’ তাঁর আঁখিতে ধরা দিল। প্রকৃতি ও নারীর শোভা তিনি শূন্য নিজে দেখলেন না, পাঠকের দৃষ্টিও সৌন্দর্য্য আকর্ষণ করতে চাইলেন। ‘দেখ কি মূর্তি! মহামাহিম দেবী-প্রতিমা স্বরূপ! ঐ পাদবিক্ষেপ দেখ তোমার চক্ষুর পলক পড়ে না কেন? দেখিয়াছ কি সুন্দর গ্রীবাভঙ্গী?’ (ব. র ১ম খণ্ড, পৃ. ১০৭)। ‘কপালকুণ্ডলা’য় (১৮৬৬) সাগরবসনা সুন্দরী পৃথিবীর চিত্রপটে আঁকা সুন্দরী রমণীর রূপে আবিষ্ট নবকুমারের ‘হৃদয়বীণা বাজিয়া উঠিল’, ‘হৃদয়তন্ত্রী মধ্যে সৌন্দর্য্যের লয় মিলিতে লাগিল’।

এই রূপপূজা বাক্যমের দৃষ্টিতে মহান প্রকৃতির শিল্প-উপচার থেকে নিয়ে গেছে মানুষের শিল্পবাসনার আয়োজনে। বিধাতার গড়া শাস্বত কারুকাজ বর্ণিত হয়েছে মানুষের শিল্পে, চিত্রপটে, রঙ তুলি মর্ম্মর প্রস্তর প্রভৃতির সাহায্যে। দৃশ্য-চিত্রের তুলনায় কতবারই না এসেছে চিত্রপটে খচিত ছবি, রমণীরূপ কতবার পটে চিত্রিত দেবীমূর্তিতে কি দক্ষ ভাস্করের গড়া মর্ম্মর প্রতিমায় উপমা পেয়েছে, মনস্ক পাঠক মাগেরই তা নজরে আসে।

বাক্যমের প্রথম উপন্যাস ‘দুর্গেশনন্দিনী’র নায়িকা কিশোরী তিলোত্তমার রূপ-বর্ণনায় ও মানসকল্যা আয়েষার সৌন্দর্য্য পরিষ্ফুটনে অঙ্কনে দক্ষ এক

কথাশিল্পী আমাদের মনোযোগ প্রথমেই কেড়ে নিল। তিলোত্তমার রূপ 'বালেন্দুজ্যোতির ন্যায়', সুবিনমল সুমধুর সুশীতল তার প্রকৃতি। 'স্মিরা ধীরা কোমল প্রকৃতি' সরলা বালিকার লাবণ্যময় মাধুর্যে ভরা। এই ভাবময়মূর্তিটির যোগ্য রূপসাদৃশ্যে অঙ্কিত হলো তার প্রতিকৃতি।

'সুগঠিত সুগোল ললাট, অপ্রশস্ত নহে, অথচ অতিপ্রশস্তও নহে, নিশীথ-কোমলদীপ্ত নদীর ন্যায় প্রশান্তভাব-প্রকাশক ; তৎপার্শ্বে অতি নিবিড় বর্ণ কৃষ্ণতালক কেশ সকল ভ্রূয়ুগে, কপোলে, গণ্ডে, অংসে, উরসে আসিয়া পড়িয়াছে ; মস্তকের পশ্চাদ্ভাগে অন্ধকারময় কেশরাশি সুবিন্যস্ত মূস্তাহারে গ্রথিত রহিয়াছে ; ললাটতলে ভ্রূয়ুগ সুবিক্ষিপ্ত, নিবিড়-বর্ণ, চিত্রকরলিখিতবৎ হইয়াও কিঞ্চিৎ অধিক সুক্ষ্মাকার ; চক্ষু দুটি অতি শান্তজ্যোতিঃ। আর চক্ষুর বর্ণ, উষাকালে সূর্যোদয়ের কিঞ্চিৎ পূর্বে, চন্দ্রাস্তের সময়ে আকাশের যে কোমল নীলবর্ণ প্রকাশ পায়, সেইরূপ ; দৃষ্টিতে কেবল স্পষ্টতা আর সরলতা ; দৃষ্টির সরলতাও বটে, মনের সরলতাও বটে' (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৬৩)।

বঙ্কিমের মন কবির, দৃষ্টি চিত্রশিল্পীর। বিশেষণাত্মক শব্দে গড়া হয়েছে আকারমাত্রিক রেখাভঙ্গি। উপমা ও চিত্র-কল্প প্রয়োগে বাজনা পেয়েছে অভীষ্ট বর্ণলেপ। আর সমগ্র রূপসৃষ্টি ভেদ করে বিচ্ছুরিত হয়েছে চরিত্রের ভাবসত্তার আলো। বঙ্কিমের এই প্রতিকৃতিচিত্রণের রীতিটি যেন ভারতীয় শিল্প উপদেশের সঙ্গে মিলে যায়।

এবং স্বস্বোচিতং স্থানং মনসা নিশ্চিত্য বুদ্ধিমান

লিখিচ্ছিত্রগতং ভাবং তথা ব্যাপারমেব চ ॥

'শিল্পরত্ন'-এর^{১০} এই সূত্র [১৪৬-১১০খ, ১১১ক] অনুসারে বুদ্ধিমান শিল্পী বঙ্কিমও যেন কল্পনায় তাঁর চরিত্রের সম্পূর্ণ ভাবরূপটি গড়ে নিলেন আর শারীররূপে সেই ভাবলাবণ্যকে ফুটিয়ে তুললেন।

আয়েষার প্রদীপ্ত প্রভাময় সুশরশিখুর মতো দিক্-উলভাসী সৌন্দর্যের যে ধ্যানলব্ধ অবয়ব শিল্পী বঙ্কিমের চিত্রপটে ধরা পড়েছে, তার স্রূরূপটি পাঠকের বোধের গভীরে পৌঁছিয়ে দেওয়ার আবেগে লেখক চিত্রের ভাষা খুঁজলেন। 'যদি চিত্রকর হইতাম, যদি সে কপাল তেমনই নিটোল করিয়া আঁকিতে পারিতাম, নিটোল অথচ বিস্তীর্ণ, মস্তকের রঙ্গভূমি-স্বরূপ করিয়া লিখিতে পারিতাম...' (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৯৩) ইত্যাদি দীর্ঘ উক্তি মধ্য দিয়ে তাঁর শিল্পী ও কবিসত্তার এক আশ্চর্য লুকোচুরি খেলা আমাদের সম্মোহিত করে। চিত্রীর মতো করে চম্পক, রক্ত, খেউপদ্মকোরক, এই তিন রঙের মিশ্রিত

বর্ণচ্ছায়ে দেহবিভা রচনার ইচ্ছায় কিংবা কব্জির নিপুণ মোচড়ে সুক্ষ্ম তুলির আঁচড় টেনে দেহরূপের বিভিন্ন রেখা, বস্কমভঙ্গি, প্রতিটি অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের সূক্ষ্ম সাযুজ্য, তার সুদৃষ্ট মাপজোক মিলিয়ে সমগ্র শারীরছন্দ ফুটিয়ে তোলার বাসনায় লেখকের এই বিস্তৃত সৌন্দর্য-বিবরণ তাঁর চিত্রসীমতা ও শিল্প-সৌন্দর্য বিশ্লেষণ মনের মিলিত রূপের পরিচয় উন্মোচিত করে। একই সঙ্গে ধ্বনিত হয় শিল্পী-সুন্দর সত্যায় স্বীকৃত তাঁর সীমিত আত্ম-স্ফুটতার বেদনা। রূপের প্রতিরূপ রচনা সম্ভব হলেও অধরা মাধুরীকে নিঃশেষে বর্ণিকাভিঙ্গিতে বাঁধা তো যায় না। তাই রূপবিহীন শিল্পীর আবেগ স্বগতোক্তি খাদে নেমে এসে শেষে সংকোচ-মুক্ত হয়।

‘সে দৈবন্দীর্ঘ বপুর মনোমোহন ভঙ্গী, যদি সকলই লিখিতে পারিতাম, তথাপি তুলি স্পর্শ করিতাম না। আয়েষার সৌন্দর্যসার, সে সমুদ্রের কোঁচুভরঙ্গ, তাহার ধীর কটাক্ষ! সন্ধ্যাসমীরণকম্পিত নীলোৎপলভূলা ধীর মধুর কটাক্ষ! কি প্রকারে লিখিব?’

পরিপূর্ণ রূপসৌন্দর্য শব্দে অন্মুভবেই পুরোপুরি ধরা পড়ে, কবি বা শিল্পী কোনোভাবেই তার সমগ্র ভাবসমন্বিত অবয়বটির সাথেক মূর্তি রচনা করতে পারে না। তাই সব সৃষ্টির অন্তরালে প্রচ্ছন্ন থাকে স্রষ্টার অতৃপ্ত অন্তরাঙ্গার আর্তি—বস্কমের এই উক্তিই তার প্রমাণ। শব্দের জাল পেতে ধরা যায় না রূপের সম্পূর্ণ আকার, বাঁধা যায় না গতিভঙ্গির ছন্দ, তেমনই রঙ-তুলি দিয়েও ভাবময় ধারণার সম্পূর্ণ উন্মোচন সর্বাংশে সম্ভব হয় না। ‘সদৃশ্য ভাব ইতি’—যে সাদৃশ্য তাই সৃষ্টি হয় মাত্র। সৌন্দর্য রসসৃষ্টির ক্ষেত্রে চিত্রভাষা ও কবিভাষার এই আশ্চর্য টানাপোড়েনের গুরুত্ব বস্কম তাঁর সমগ্র সৃষ্টির মধ্যে বার বার উপলব্ধি করেছেন। তাই দেখি তাঁর রচনায় ব্যবহৃত হয়েছে চিত্ররূপ অথবা চিত্র; কাব্যময় চিত্রসম বর্ণনা অথবা সোজাসুজি বর্ণনাময় চিত্র এসেছে অব্যাহত অনায়াসে। ঊনবিংশ শতকের কথাসাহিত্যের ইতিহাসে ছবি আর কথার এমন শিল্পময় যোগাযোগ আর চোখেই পড়ে না।

‘দুর্গেশনন্দিনী’ থেকেই বস্কম আক্ষরিক অর্থে চিত্রমনস্ক। সেখানে নব অনুরাগিণী তিলোত্তমা আনমনে গাছ ফুল সৌন্দর্যের শিব আঁকে, আঁকিবুঁকি কেটে নায়কের নামাক্ষর লেখে। সেই তার পূর্বরাগের আভাস। বস্কমের প্রথম পর্যায়ের রোমান্স জাতীয় উপন্যাসের অভিজাত নায়িকারা সকলেই কামশাস্ত্র-বিহিত সুকুমার কলায় নিপুণ। বিমলাও নৃত্যগীত শিল্প কার্যদিতে কুশলী।

‘কপালকুণ্ডলা’র মেহেরউমিসা নৃত্যগীতে অধিতীরা শব্দে নন, লেখকের

ভাষায় ‘কবিতা রচনায় বা চিত্রলিখনেও তিনি সকলের মন মগ্ন করিতেন’ । ইতিহাস-প্রসিদ্ধ এই রূপবতী, গুণবতী মৃদল সম্রাজ্ঞীকে বঙ্কিম তসবীর লিখনরতরূপেই পাঠকের সম্মুখে উপস্থিত করেছেন। মেহেরউল্লিসা আপনমনে শব্দ ছবি আঁকছেন না, পার্শ্ববর্তিনী প্রিয়সখী মতিবিবির কাছে সে ছবির গুণাগুণ যাচাই করছেন। শিল্পীর জিজ্ঞাসা—‘চিত্র কেমন হইতেছে?’ সখীর উত্তর—‘তোমার চিত্র ঘেরূপ হইয়া থাকে, তাহাই হইতেছে। অন্য কেহ যে তোমার ন্যায় চিত্রনিপুণ নহে, ইহাই দৃঃখের বিষয়।... অন্যের তোমার মতো চিত্র-নৈপুণ্য থাকিলে তোমার এ মৃৎখের আদর্শ রাখিতে পারিত’ (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ১৬৬)।

প্রতিকৃতি রচনা যে দক্ষ শিল্পীর প্রতিভাসাপেক্ষ বঙ্কিম তা ভালোভাবেই জানেন। এইসঙ্গে ইতিহাস সচেতন কথাকার মৃদল শিল্প-সংস্কৃতিগত প্রতিকৃতি রচনার ঐতিহ্যটুকুও তুলে ধরতে চান।

‘মৃণালিনী’তে (১৮৬৯) বঙ্কিম পাঠককে নিয়ে গেছেন মধ্যবিত্ত শ্রীসম্পন্ন এক ব্রাহ্মণের বাসগৃহে। যেখানে ‘বিলক্ষণ সৌষ্ঠব ছিল’। ‘সেইখানে অন্তঃপুর মধ্যে দুইটি তরুণী কক্ষপ্রাচীরে আলেখ্যলিখিতেছিলেন।’ নায়িকা মৃণালিনী ও সখী মণিমালিনী অঙ্কনরতা ও আলাপচারিণী। ‘মণি—এই পশ্মটি কেমন আঁকিলাম দেখ দেখি? মৃ—ভাল হইয়াও হয় নাই। জল হইতে পশ্ম অনেক উর্ধ্বে আছে, কিন্তু সরোবরে সেরূপ থাকে না; পশ্মের বোঁটা জলে লাগিয়া থাকে; চিত্রেও সেইরূপ হইবে। আর কয়েকটি পশ্মপত্র আঁক; নহিলে পশ্মেব শোভা স্পষ্ট হয় না। আরও, পার যদি, উহার নিকট একটি রাজহাঁস আঁকিয়া দাও’ (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ১৯২)। এখানে মৃণালিনীর বিষয়বস্তু বিন্যাসজ্ঞান লক্ষ্য করার মতো। গ্রাম্য বঙ্গবালা মণিমালিনী লোকায়ত দেওয়াল-আলপনা আঁকছে। আলপনার পশ্ম সাধারণত চিক্কাটা জল থেকে বেশ উঁচুতে উঠে ডাঁটার ডগায় ফুটে থাকে। কিন্তু মৃণালিনী মথুরানগরবাসিনী অভিজাত-বংশীয়া মার্জিতা রমণী, তাই দরবারী মিনিয়েরের রাগমালাচিত্রের পশ্মবন ও মৃণালোৎসুক রাজহাঁসের ছবিই যেন তার কল্পনায় ভাসে।

পশ্মসরোবরে হাঁসের ছবি ভারতীয় শিল্পের ক্ষেত্রে খুব প্রিয় ও পরিচিত মোটিফ। বিশেষত প্রতীক্ষিতা নায়িকাচিত্রের পটভূমিকায় কমলচিত্র খুবই ইঙ্গিতপূর্ণ। প্রতীক্ষায় নায়িকার বিফল যামিনী অভিবাহিত হয়েছে; সদ্যবিকশিত কমলে প্রভাতের আভাস এবং দীর্ঘ বিচ্ছেদরূপ দীর্ঘ দিবসের ব্যঞ্জনা। মৃণালিনীও নায়ক হেমচন্দ্রের সঙ্গে মিলনের আশায় সঞ্কেতস্থলে প্রতীক্ষা করে

গ্রহবৈগুণ্যে নিরাশ হয়েছিল। হেমচন্দ্রের গুরু মাধবাচার্যের নির্দেশে দীর্ঘ বিরহরত যাপনের জন্যেই ব্রাহ্মণগৃহে তার অজ্ঞাতবাস। পদ্মসরোবরের ছবি বঙ্কিমের প্রিয়। জয়দেবের কবিতা সম্পর্কে তাঁর 'বিদ্যাপতি ও জয়দেব' প্রবন্ধে দেখি অলংকৃত মন্তব্য—‘জয়দেবের কবিতা উৎকৃষ্ট কমল জাল শোভিত বিহঙ্গমাকুল স্বচ্ছবারিবিশিষ্ট সরোবর।’

‘বিষবৃক্ষ’ (১৮৭৩) বঙ্কিমচন্দ্রের প্রথম সামাজিক উপন্যাস। এখানেই প্রথম তিনি সুন্দর ধ্রুপদী লোকের মায়াপুরী থেকে নেমে এসে তাঁর সমসাময়িক যুগ, জীবন আর সমাজের পরিচিত মাটিতে তাঁর কম্পবিষয়টি প্রতিষ্ঠা করে চাইলেন। তাই এ উপন্যাসে বিধবাবিবাহ আন্দোলন প্রসঙ্গ, ব্রাহ্ম-সম্প্রদায়ের ছবি, ইংরেজদের নব্যযুবকদের কথা যেমন তিনি এড়িয়ে যাননি, তেমনই ধরে রেখেছেন তাঁর সমকালীন শিল্পচর্চার পরিচয়টিকেও। ‘বিষবৃক্ষ’-এর ‘স্তুমিত প্রদীপে’ শীর্ষক অধ্যায়ে বঙ্কিম নগেন্দ্র শয়নকক্ষে সজ্জিত চিত্রাবলীর বিস্তৃত বর্ণনা দিয়েছেন। শূন্য চিত্রের নয় চিত্রকরেরও পরিচয় আছে। ‘চিত্রগুলি বিলাতী নহে। সুবন্দুখী নগেন্দ্র উভয়ে মিলিত হইয়া চিত্রের বিষয় মনোনিবেশ করিয়া এক দেশী চিত্রকরের দ্বারা চিত্রিত করাইয়াছিলেন। দেশী চিত্রকর এক জন ইংরেজের শিষ্য ; লিখিয়াছিল ভাল।’

অনুসন্ধিসু পাঠকের অনুমেয় সম্ভবত এই দেশী চিত্রকর আর কেউ নন, কলকাতার আর্ট স্কুলের সেকালের প্রেষ্ঠ ছাত্র অন্নদাপ্রসাদ বাগচী। আর তাঁর ইংরেজ গুরু হলেন হেনরি হোভার লক। তাঁর সমকালীন এই খ্যাতিমান শিল্প-গুরু ও শিষ্যের প্রতি ব্যক্তিগত প্রজ্ঞা হেতু নিজের রচনার কোনো অবকাশে স্বীকৃতি দেওয়ার অভিপ্রায় হয়তো বঙ্কিমের ছিল। ১৮৬৪-তে লক সরকারি চারুকলা বিদ্যালয়ের অধ্যক্ষ পদ গ্রহণ করেন এবং দুই দশক কাল অত্যন্ত দক্ষতায় শিল্পশিক্ষায়তনের কর্মোদ্যোগ বিস্তৃত করেন। তাঁর বিচিত্র কর্মধারায় অনুপ্রাণিত ও নিত্য বিজড়িত শিষ্য ছিলেন অন্নদা বাগচী।^৪ সে যুগে স্বাধীন ভাবে দেবদেবীর ও পৌরাণিক ঘটনার রঙিন লিথোগ্রাফ করে অন্নদা বাগচী জনপ্রিয়তা অর্জন করেন।^৫

লক-এর আর এক প্রিয় খ্যাতিমান শিষ্য শ্যামাচরণ শ্রীমানিও বঙ্কিমের অকুণ্ঠ অভিনন্দন লাভ করেন। শ্যামাচরণের লেখা বাংলায় প্রথম শিল্পপুস্তক ‘সূক্ষ্ম শিল্পের উৎপত্তি ও আর্থজীবিতর শিল্পচাতুরী’ (১৮৭৪) পাঠে অভিভূত হয়ে বঙ্কিমচন্দ্র ‘বঙ্গদর্শন’-এ লেখেন দীর্ঘ পর্যালোচনা ‘আর্থজীবিতর সূক্ষ্ম শিল্প’ (ভাদ্র ১২৮১)। ভারতের প্রাচীন ভাস্কর্য চিত্রকলা ও স্থাপত্যের ঐতিহ্য

সম্ভান প্রয়াসী এই শিল্পী-লেখকের প্রথম উদ্যমকে সাধুবাদ জানিয়ে বঙ্কিম লিখলেন ‘শ্রীমানিবাবুর এই গ্রন্থপাঠে আমরা বিশেষ প্রীতিলাভ করিয়াছি। এই বিষয়ে বাঙ্গালা ভাষায় দ্বিতীয় গ্রন্থ নাই, এই প্রথমোদ্যম।’ এই পদ্যুতক পর্যালোচনার সূত্রে ধরেই বঙ্কিম সূক্ষ্মশিল্পের সংজ্ঞা নির্ণয় করলেন—শিল্প-চেতনার ব্যাখ্যা করলেন এবং সর্বশেষে সে যুগের বাঙালির শিল্পরুচির অভাবের কারণ বিশ্লেষণ করলেন।

‘যেমন মনুষ্যের অন্যান্য অভাব পূরণার্থ এক একটি শিল্পবিদ্যা আছে, সৌন্দর্যাকাঙ্ক্ষা পূরণার্থও বিদ্যা আছে। সৌন্দর্য সৃজনের বিবিধ উপায় আছে। উপায়ভেদে সেই বিদ্যা পৃথক্ পৃথক্ রূপ ধারণ করিয়াছে।...

যে সৌন্দর্যজননী বিদ্যার বর্ণমাত্র অবলম্বন, তাহাকে চিত্রবিদ্যা কহে।

যে বিদ্যার অবলম্বন আকার, তাহা দ্বিবিধ। জড়ের আকৃতিসৌন্দর্য যে বিদ্যার উদ্দেশ্য, তাহার নাম স্থাপত্য। চেতন বা উদ্ভিদের সৌন্দর্য যে বিদ্যার উদ্দেশ্য, তাহার নাম ভাস্কর্য।...

সৌন্দর্যপ্রসূতি এই ছয়টি বিদ্যায় মনুষ্যজীবন ভূষিত ও সুখময় করে।’

‘কলানাং প্রবরং চিত্রং ধর্মকামার্থমোক্ষদম্’ ভারতীয় শিল্পশাস্ত্রের এই সূক্তির প্রতিধ্বনি করে যেন বঙ্কিমও লিখলেন—‘মনুষ্যের যত প্রকার সুখ আছে, তন্মধ্যে এই সুখ সর্বাপেক্ষা উৎকৃষ্ট।’

কিন্তু তাঁর গভীর আক্ষেপ ‘বাঙালি সুখী হইতে জানে না।’ কারণ অনু-সম্ভানে তীক্ষ্ণ তাঁর দৃষ্টি সমসাময়িক বাঙালি সমাজের জীবনযাপন পদ্ধতি ও রীতিনীতির ওপরেই জোরালো আলো ফেলেছে।

‘স্বীকার করি, সকল দোষটুকু বাঙ্গালীর নিজের নহে। কতকটা বাঙ্গালীর সামাজিক রীতির দোষ ;—পূর্বপুরুষের ভদ্রাসন পরিত্যাগ করা হইবে না, তাতেই অসংখ্য সন্তান-সন্ততি লইয়া গর্ত মধ্যে পিপীলিকার ন্যায় পিল-পিল করিতে হইবে—সুতরাং স্থানাভাববশতঃ পরিস্কৃতি এবং সৌন্দর্য-সাধন সম্ভবে না। কতকটা বাঙ্গালীর দারিদ্র্যজন্য। সৌন্দর্য অর্থসাধ্য।’

সেকালের ধনাঢ্য-লোকের ধারকরা শিল্পরুচিতেও আবার বঙ্কিম যথার্থ সৌন্দর্যবোধের অভাব লক্ষ্য করেছেন।

‘দুই চারি জন ধনাঢ্য বাবু, ইংরেজদিগের অনুকরণ করিয়া, ইংরেজদের ন্যায় গৃহাদির পারিপাট্য বিধান করিয়া থাকেন এবং ভাস্কর্য ও চিত্রাদির দ্বারা গৃহ সজ্জিত করিয়া থাকেন। বাঙ্গালী নকলনাশ ভাল. নকলে শৈথিল্য নাই। কিন্তু তাহাদিগের ভাস্কর্য এবং চিত্র-সংগ্রহ দেখিলেই বোধ হয় যে,

অনুকরণ-স্পৃহাতেই ঐ সকল সংগ্রহ ঘটিয়াছে—নচেৎ সৌন্দর্যে তাঁহাদিগের আন্তরিক অনুরাগ নাই। এখানে ভাল মন্দের বিচার নাই, মহার্ষ্য হইলেই হইল; সন্নিবেশের পারিপাট্য নাই, সংখ্যায় অধিক হইলেই হইল।

সৌন্দর্য-সাম্বাদন-সুখ বৃদ্ধি বিধাতা বাঙ্গালীর কপালে লিখেন নাই।

সৌন্দর্য-বিচারশাস্তি ও সৌন্দর্য-সাম্বাদনসুখ যে কী তার প্রমাণ ব্যাখ্যা যেন নগেন্দ্র-সূর্য-মুখীর শয়নকক্ষের আভ্যন্তরীণ দৃশ্য-সম্ভ্রম। সুশিক্ষিত, সম্ভ্রান্ত ও সম্পন্ন নগেন্দ্রের অভিজাত-রুচিতে বঞ্চিত যেন স্বীয় শিল্পরুচির অভিক্ষেপ ঘটিয়েছেন। নগেন্দ্র বিলিতচিহ্ন অথবা সাহেব ওস্তাদের আঁকা প্রতিকৃতিঃ চিত্র বাছাই করেননি। পাশ্চাত্য রীতির অনুকরণে এদেশী শিল্পীর আঁকা স্টিল লাইফ মডেল স্টাডি বা তেলরঙা দৃশ্যচিত্রও নয়। তিনি বেছেছেন দেশী চিত্র করের আঁকা বিশেষ ভাববাজনামূলক thematic painting, কারণ এই চিত্র-রাজ্যের মধ্য দিয়ে বঞ্চিত তাঁর বিশেষ ভাবাদর্শ প্রকাশ করতে চান। এ চিত্র জীবনের শ্রেষ্ঠ সুখ সৌন্দর্যসুখে সুখী ও দাম্পত্যসুখে সুখী নগেন্দ্রের চিত্র। বিষবৃক্ষের বীজ রোপিত হবার আগে নগেন্দ্র তো সর্বসুখে সুখী বাঙালিই ছিল। তাই দেখি—‘সূর্য-মুখীর শয়্যাগৃহ অতি প্রশস্ত এবং মনোহর; উহা নগেন্দ্রের সকল সুখের মন্দির, এই জন্য তাহা যত্ন করিয়া প্রস্তুত করিয়াছিলেন। ঘরটি প্রশস্ত এবং উচ্চ, হম্মাতল শ্বেতকৃষ্ণ মর্মর-প্রস্তরে রচিত। কক্ষপ্রাচীরে নীল পিঙ্গল লোহিত লতা-পল্লব-ফল-পুষ্পাদি চিত্রিত; তদুপরি বসিয়া নানাবিধ ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র বিহঙ্গমসকল ফল ভক্ষণ করিতেছে।’

ঘরটি বিশালায়তন ও সু-উচ্চ : কারণ এখানে পারিপাট্য-সচেতন বঞ্চিত তাঁর অনেক প্রিয় চিত্র সযতনে সুবিন্যস্ত করবেন। সুপবিসর ক্ষেত্র না হলে অতগুলো ছবির শোভা খুলবে না। কক্ষপ্রাচীরও নিরাভরণ নয়। অলংকরণ-মন্ডিত। পার্শ্বীয়ান বা মূঘলচিত্রের অতিপরিচিত পাড়ের নকশায় ঘেরা। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য অম্বদাপ্রসাদ প্রমুখ লকের কৃতী ছাত্ররা সে সময়ে ফোর্ট উইলিয়মের অন্তর্ভুক্ত সেন্ট পিটার্স চার্চের ও গবর্নমেন্টস হাউসের স্টেটরুমের আভ্যন্তরীণ অলংকরণে প্রশংসনীয় কৃতিত্ব দেখান। এদেশের শিল্পীছাত্রদের যাবতীয় শিল্প-দ্যোগ বিষয়ে সদা-আগ্রহী বঞ্চিতমনে যে তা রেখাপাত করেনি কে বলতে পারে!

নগেন্দ্রের শয়নমন্দিরে প্রবেশাধিকার দিয়ে বঞ্চিত পাঠককে যেন ক্রমে এক চিত্রশালায় প্রদর্শিত ছবির রাজ্যে নিয়ে গেছেন ও একের পর এক ছবির পুঙ্খানু-পুঙ্খ বর্ণনা দিয়েছেন প্রদর্শকের মতোই। তাঁর একান্ত প্রিয় সংস্কৃত সাহিত্যের বিশেষ প্রিয় দৃশ্যাবলী লেখনীর রেখায় কল্পনায় রঙে ফুটে উঠেছে ছবির সমস্ত

খণ্ডটিনাটি সমেত। কুমারসম্ভবের হরধ্যান ভঙ্গ, রঘুবংশম কাব্যের দ্বয়োদশ সর্গে বর্ণিত লঙ্কা-প্রত্যাগত বিমানচারী রামসীতার সমুদ্রশোভা দর্শন, মহাভারতের সুভদ্রা হরণ, চক্রবাহে গমনোন্মুখ অভিমন্ত্রর শংকাতুরা উত্তরার কাছে বিদায় গ্রহণ, শ্রীকৃষ্ণের তুলাদৃশ্য, অভিজ্ঞান শকুন্তলমের দৃশ্যন্ত শকুন্তলার প্রথম সাক্ষাৎকার—পূর্বরাগ ও দাম্পত্য প্রেমবিষয়ক এই সব ছবিই সেখানে সাজানো। কারণ প্রেম-সুখী নগেন্দ্র সূর্যমুখীর মিলনমন্দিরের এই চিত্রাবলী সেই সুখী দম্পতির প্রেম পরিবর্ধনে ও বৈচিত্র্য সাধনে একদা সহায়ক হয়েছে—আবার অভিমাত্রিনী সাধনী পত্নীর অনুপস্থিতিতে এ ছবিই নগেন্দ্রের হৃদয় ক্ষতিবিক্ষত করে সুখের স্মৃতি জ্বালিয়ে দুঃখের আগুন উস্কিয়ে দিয়েছে।

বঙ্কিমের বিশেষত্বই এই যে তাঁর রচনাব প্রায় সর্বত্র শিল্প-প্রসঙ্গ বা চিত্র-সম্ভাষকে কাহিনীর বিষয়ের সঙ্গে, ভাবের সঙ্গে বা পরিপাশ্বেবর সঙ্গে অঙ্গাঙ্গী মিলিয়ে দিয়েছেন। অপ্রাসঙ্গিকভাবে নয়, বিশেষ অভিপ্রায়েই যুক্ত হয়েছে ছবি বা ছবির প্রসঙ্গ আর সেই সঙ্গেই ফুটে উঠেছে তাঁর নিজস্ব শিল্প-রুচি ও শিল্প ভাবনা।

উনিবিংশ শতকে দেশী ছবি বলতে সাধারণত দেবদেবীর পট ও লিখো ছবিরই চলন ছিল। আর্ট স্কুলের ছেলেরা আঁকতেন বিলিত রীতির পোর্ট্রেট, স্টিল-লাইফ। ১৮৭২ অথবা ১৮৭৯ খ্রীস্টাব্দের কলকাতার শিল্প প্রদর্শনীতে কোথাও ভারতীয় ঐতিহ্যমূলক শিল্পের স্থান ছিল না। ছিল না শিল্পীর স্বাধীন চিন্তামূলক ভাবধর্ম বা কাহিনীধর্ম কোনো ছবি। দক্ষ অনুকৃতিমূলক কাজই হয়েছিল পুরস্কারধন্য। আর্ট স্কুলের ছাত্র শিল্পী শ্যামাচরণ শ্রীমানিই প্রথম পাশ্চাত্য রীতিগত অনুকরণ-চিত্রবিদ্যায় অসন্তোষ প্রকাশ করেন; তাঁর ‘শিল্প-চাতুরী’ গ্রন্থে শিল্পীর স্বাধীন ভাবনার পথটি পাঠককে চিনিতে দিতে চাইলেন তিনি।

‘অনুকরণ মাত্রকে প্রাধান্য দিলে (সাক্ষাৎ প্রতিকৃতি-চিত্র ভিন্ন) আর সকল চিত্রেরই প্রকৃত গৌরব বিলুপ্ত হইয়া যায়। কাল্পনিক চিত্রেতেই চিত্রকরের বিশেষ গুণগণনা প্রকাশ পাইয়া থাকে, ইহাতে কল্পনাশক্তির যত স্ফূর্তি দেওয়া যায় ততই তাহা হইতে অভীষ্ট ফল প্রসূত হয়। অতএব যাঁহারা চিত্র বিষয়ে নিপুণতা উপার্জন করিতে ইচ্ছুক, তাঁহাদের কর্তব্য এই যে কোনো স্বভাবসুন্দর ভাব বিশেষের প্রতি অনুরাগী হইয়া কিসে সেই ভাব প্রকাশ করিতে পারেন কেবল তাহারই চিন্তায় লাগিয়া থাকেন এবং তাহারই জন্য উপকরণ সংগ্রহের প্রয়োজন হইলে স্বভাবের অব্যবহৃত দ্বারে গমনপূর্বক তাহার আয়োজন করেন’।^{১৬}

শিল্পী শ্যামাচরণের এই স্বাধীন উপলব্ধিকে কাজে লাগিয়ে অভিব্যক্তিমূলক বা ভাবধর্মী চিত্রাবলী রচনার সাধ তখনকার শ্রেষ্ঠ শিল্পীদের থাকলেও, সাধা ছিল না। কারণ উপযুক্ত শিক্ষাপদ্ধতি, যোগ্য আদর্শ ও অনুপ্রেরণার অভাব। তাই পৌরাণিক আখ্যায়িকা-চিত্রণের মধ্য দিয়েই স্বাধীন কল্পনা প্রকাশ পেল। বলা বাহুল্য আর্ট স্কুলের শিক্ষার্থীরা স্কুলের গণ্ডির বাইরে বেরিয়ে এসে তবেই সে স্বাধীনতা গ্রহণ করেছিলেন। ঊনবিংশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধের গোড়া থেকে স্বাভিজাত্যবোধের প্রেরণা সাহিত্যের মধ্যে সক্রিয় হতে থাকে। প্রাচীন কাব্য পুঁরাণের নব সমাদর নব মূল্যায়নের রেওয়াজ শুরু হয়। নবগোপাল মিত্রের হিন্দুমেলো (১২ এপ্রিল ১৮৬৭) স্বদেশী ভাবের উদ্দীপনা বৃদ্ধিতে খুবই তৎপর হয়েছিল। সেই হিন্দুমেলার পঞ্চম বার্ষিক অধিবেশনে (১৮৭১ সালের ১১, ১২, ১৩ ফেব্রুয়ারি) তিনকাড়ি মৃত্যোপাধ্যায় নামে একজন শৌখিন শিল্পী কুমারসম্ভবের দুটি শ্লোক—‘ক্লোথং প্রভো সংহর সংহরোতি’ ও ‘স দক্ষিণাপাশ্চ নিবিষ্টমুষ্টিং’ অর্থাৎ মদনভঙ্গ ও হরদ্যানভঙ্গ মূহূর্ত্ত অবলম্বনে দুটি ছবি এঁকে প্রদর্শিত করেন। ঐ সালের ১৬ ফেব্রুয়ারি ‘সমাচার চন্দ্রিকা’র ভাষায়—‘এই দুইখানি চিত্র সামাজিক মাত্রেরই মনোহরণ করিয়াছে। তাহা চরম প্রীতিকর হইয়াছিল’।^১ দেশীমতে দেশী ছবি আঁকার এই ধবন দৃষ্টান্ত হিসাবে বর্জ্যম তুলে নিয়েছিলেন তাঁর লেখা ‘বিষবৃক্ষ’-এ। দেশী ছবির সাথাক ব্যবহার সাহিত্যের মধ্য দিয়ে তিনি প্রথম দেখালেন। বিশেষ ভাবব্যঞ্জনার সৌন্দর্য আহরণ করে ফুটে উঠেছে তাঁর মনোমতো সেই সব ছবি। হরদ্যানভঙ্গ দৃশ্যের বজ্রগর্ভ নৈশঙ্ক্যের বাতাবরণ অথবা শ্রীকৃষ্ণের তুলাদৃশ্যে সপঙ্খীর ঈর্ষামিশ্রিত প্রেম কিংবা অভিমুদ্রার বীরত্ব ও উত্তরার বিচ্ছেদকাতরতা, দুঃসমস্ত-শকুন্তলার নবোন্মেষিত প্রেম-লাবণ্য ইত্যাদি ভাব বা idea-র দৃশ্যরূপ রচনায় বর্জ্যমচন্দ্রের চিত্রাবলী সাথাক। প্রসঙ্গত উল্লেখযোগ্য ক্লাসিক কাব্য চরিত্রের এই ধরনের চিত্র-সমাবেশের পরিকল্পনায় বর্জ্যম তাঁর ‘রজনী’ উপন্যাসে উল্লেখিত ‘সেক্সপিয়ার গেলেরি’র অনুপ্রেরণা পেয়ে থাকবেন। ঊনিশ শতকের উত্তরার্ধে লন্ডনে কোনো চিত্রপ্রেমী ব্যক্তি একটি বৃহৎ বাড়ির নানা কক্ষে শেক্সপীয়র-নাটকের অসংখ্য দৃশ্যাবলী খুব বড় বড় ক্যানভাসে তেল রঙে শিল্পীদের দিয়ে আঁকিয়ে ও সাজিয়ে একটি প্রদর্শনী-গৃহ তৈরি করেন। জনসাধারণ প্রবেশমূল্য দিয়ে এই চিত্রশালা দেখত। এরই নাম ছিল Shakespeare Gallery। এই গ্যালারির নির্বাচিত কিছু ছবি দুই ভল্যুমে ‘Portraits from Shakespeare Gallery’ (চিত্র নং—১ দৃষ্টব্য) নামে ছাপা হয়।^২ সংক্ষেপে এই অ্যালবামকে বর্জ্যম

তাঁর ‘রজনী’তে শেকস্পীয়র গেলের নামে উল্লেখ করেছেন, সেখানে তাঁর পোর্ট্রেট-এর আলোচনা করেছেন। আর নগেন্দ্রের কক্ষে বঙ্কিম সেই গ্যালারিরই সদৃশ যেন এক ‘কালিদাস গ্যালারি’ রচনা করতে চেয়েছেন।

পূরূপ কাব্যজাত কাহিনীমূলক বা ভাবমূলক ছবির পথেই ভারতের নব শিল্প পথিক অবনীন্দ্রনাথ যোগ্য শিষ্য নন্দলালসহ শিল্প-পূনরুজ্জীবনের নতুন যুগে যাত্রা করেছিলেন। ‘ছবি দেশীমতে ভাবতে হবে, দেশীমতে দেখতে হবে’— এই অনুপ্রেরণায় অবনীন্দ্রনাথের কৃষ্ণলীলার ছবি, মেঘদূত চিত্রমালার ছবি, বল্লদনী সীতা, রুক্মিণীর পটলিখন চিত্ররাজির জন্ম। এক একটা ‘ক্যারেকটার’ চিত্ররূপে মূর্ত হয়ে লোকের চোখের সামনে থাকবে বলেই নন্দলালকে দিয়ে আঁকিয়েছেন ‘যমরাজ’, ‘অগ্নিদেবতা’র ছবি। এই ‘ক্যারেকটার’-এর প্রাচ্য বৈশিষ্ট্যটুকু সাহিত্যিক বঙ্কিমচন্দ্র ছবির ক্ষেত্রে উপলব্ধি করেছেন অনেক আগেই। ‘বিষবৃক্ষ’-এর চিত্রসজ্জা শিল্পী অবনীন্দ্রের মনেও বিশেষভাবে দাগ কেটেছিল। তাঁর ‘আপনকথা’র^২ বাল্যস্মৃতিচারণে দেখি ছোট পিসি কুমুদিনীর ঘরের গৃহসজ্জায় নগেন্দ্রের শয়নকক্ষের বর্ণনার হুবহু প্রতিফলনে তিনি অভিভূত। তেমনি সাজান শকুন্তলা, মদনভঙ্গি, উমার তপসার ছবি। সব দেশী পেন্টারের হাতে আঁকা। মনে প্রশ্ন জাগে, বঙ্কিমের শিল্পদৃষ্টান্ত তাঁর শ্রেষ্ঠ জনপ্রিয় উপন্যাসের মাধ্যমে ধনী বাঙালির গৃহসজ্জার ক্ষেত্রে সত্যিই কি ব্যাপক প্রভাব বিস্তারে সক্ষম হয়েছিল?

নগেন্দ্রের গৃহসজ্জার মাধ্যমে বঙ্কিম যেমন ধনাঢ্য ভূস্বামীর বহু অর্থব্যয়ে নির্মিত রুচিসম্পন্ন শিল্প সংগ্রহের পরিচয় দিলেন, তেমনিই ‘বিষবৃক্ষ’ উপন্যাসেই মনে করিয়ে দিলেন যে এদেশের দরিদ্র অশিক্ষিত গ্রাম্য মানুষেরও একটি নিজস্ব শিল্পবোধ আছে। সৌন্দর্য বা শিল্পশখ প্রকৃতপক্ষে কেবলমাত্র অর্থসঙ্গতির ওপর নিভরশীল নয়, বরং ‘সকলেই অহরহ সৌন্দর্যভূষায় পণ্ডিত’। তাই তাঁর বিষকন্যা পাণ্ডিত্য হীরার বাড়ির তকতকে নিকোনো মেটে আঙিনায় ‘আলোপনা—পদ্ম আঁকা, পাখী আঁকা, ঠাকুর আঁকা।’ বাঙলা দেশের নিজস্ব লোকশিল্পের ধারাটির প্রতিও বঙ্কিমের সমান মমতা। তাঁর সাহিত্যকর্মে এর নানা উদাহরণ ছড়ানো। গ্রামবাংলার লোকায়ত স্নিগ্ধ শিল্প-চেতনাকে তিনি ‘আনন্দমঠ’-এর দার্ভিক্ষপণ্ডিত গ্রামের মধ্যেও আবিষ্কার করেছেন দেখতে পাই। দেখিয়েছেন—সেখানে প্রবল মন্বন্তরে ঘরে ঘরে উদরাস্রের টান পড়লেও দেওয়ালের আলপনাটি ম্লান হয়নি। আজও নিরন্ন সাঁওতালপল্লির অথবা দরিদ্র মধুবনী গ্রামের দেওয়াল-আলপনা এই সত্যই তো প্রমাণ করে আসছে।

‘চন্দ্রশেখর’ (১৮৭৫) ও ‘রাধারাণী’ (১৮৭৭)-তে বঙ্কিম গৃহসজ্জার প্রয়োজনে শিল্পবস্তু ও ছবির প্রসঙ্গ এনেছেন। ‘চন্দ্রশেখর’-এ আমিষেট ও জনসনের বজরার ভিতরে কক্ষসজ্জার বর্ণনা—‘নানাবিধ আসন, শয্যা চিত্র পুস্তক প্রভৃতি শোভা পাইতেছে’—(ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৪৩৩) ইংরেজের শোখিনতা ও সৌন্দর্য্যপ্রিয়তার পরিচয় দেওয়াই লেখকের উদ্দেশ্য। আর ‘রাধারাণী’র ঘরে বসানো প্রস্তরনির্মিত Niobe প্রতিকৃতিতে (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৪৮৭) বোধ হয় একদা দরিদ্র নায়িকার অর্থস্বাচ্ছন্দ্য সূচিত হয়েছে (চিত্র নং—২ দ্র.) ।

‘রজনী’ (১৮৭৭) উপন্যাসে বঙ্কিম আবার সুদক্ষ প্রতিকৃতি-আঁক্কে রূপে দেখা দিলেন। শচীন্দ্রনাথের দৃষ্টি তুলি দিয়ে আঁকা রজনী ও অমরনাথের ছবি দুখানি যেন অপূর্ব দৃষ্টি পোড়্বেট। ‘রজনী জন্মান্ধ’ চক্ষু বহু, সুন্দরী, ভ্রমরকৃষ্ণতারাবিশিষ্ট। অতি সুন্দর চক্ষু—কিন্তু কটাক্ষ নাই। রজনী সর্বাঙ্গ-সুন্দরী ; বর্ণ উদ্ভেদ-প্রমুখ নিতান্ত নবীন কদলীপত্রের ন্যায় গৌর, গঠন বর্ষাজলপূর্ণ তরঙ্গিনীর ন্যায়সম্পূর্ণতাপ্রাপ্ত ; মূখকান্তি গম্ভীর ; অন্ধতাবশতঃ সর্বদা সঙ্কোচজ্ঞাপক ; হাস্য দুঃখময়। সচরাচর এই স্থিরপ্রকৃতি সুন্দর শরীরে সেই কটাক্ষহীন দৃষ্টি দেখিয়া কোন ভাস্কর্য্যপটু শিল্পকরের যত্ননির্মিত প্রস্তরময়ী স্ত্রীমূর্তি বলিয়া বোধ হইত’ (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৫১৩) ।

রূপময়ী অন্ধনারীর বিষয়-সৌন্দর্য্য শিল্পীর সুক্ষ্মদৃষ্টি ছাড়া আর কোন চোখেই বা ধরা পড়া সম্ভব ! নয়নের আলোয় বঞ্চিত হয়ে চির অন্ধকারের জগতে নিবাসিত হবার বেদনা, ভাগ্যহীনতা-জনিত সংকোচ ও গ্লানি এই নারীর মূখ-সৌন্দর্য্যকে করেছে গম্ভীর, হাসিকে করেছে বিষাদমাখা। সব মিলিয়ে নিমেষহীন স্থিরলোচনা সেই মূর্তি বঙ্কিমের চোখে যেন দক্ষ ভাস্করের গড়া পাষণী প্রতিমা।

লক্ষণীয় যে, বঙ্কিম রমণীর রূপলাবণ্যময়ী মূর্তিকে অনুপম ভাস্কর্যের সঙ্গে তুলনা করেছেন। এদেশী মূর্তি প্রতিমা নয়, শ্বেতপ্রস্তরে গড়া গ্রীক ভাস্কর্য যেন তাঁর উপমান। প্রাচ্য মূর্তিশিল্পের অতিশয়িত রূপ অপেক্ষা নিখুঁত শারীর সংস্থানের সৌন্দর্য্যে ভরপুর হেলেনিক সুন্দরী-প্রতিমা নায়িকার গঠনসৌন্দর্যের আদর্শ হতে পারে সহজে। চিত্রের ভাবব্যঞ্জনা ও ভাস্কর্যের প্রত্যক্ষ সৌন্দর্যের পার্থক্য সম্পর্কেও বঙ্কিম যথেষ্ট সচেতন ছিলেন। ‘শকুন্তলা মিরন্দা ও দেস্দিমোনা’ প্রবন্ধের একাটি উক্তি স্মরণযোগ্য—‘শকুন্তলা চিত্রকরের চিত্র, দেস্দিমোনা ভাস্করের গঠিত সজীবপ্রায় গঠন’। প্রাচ্য ও পাশ্চাত্য নায়িকার মনের গড়নের ভিন্ন আদল বোঝাতে গিয়েও বঙ্কিম তাঁর শিল্পমনস্কতার পরিচয়

দিয়েছেন—‘শকুন্তলা ইঙ্গিতে ব্যক্ত, দেস্‌দিমোনা আমাদিগের সম্মুখে সম্পূর্ণ বিস্তারিত।’ প্রসঙ্গত বলা যায়, বঙ্কিম চরিত্রের ভাবলাবণ্য প্রকাশে প্রাচ্যচিহ্নীর সমগোষ্ঠীয় কিন্তু দেহগঠন-বর্ণনায় পাশ্চাত্য ভাস্কর্যের সজীবপ্রায় আকার-সম্মানী।

অমরনাথের পোর্ট্রেটটিও বঙ্কিম কম দক্ষ আঁচড়ে আঁকেননি। ‘অমরনাথ দেখিতে সুপুরুষ ; গৌরবর্ণ, কিঞ্চিৎ খর্ব, শূলও নহে, শীর্ণও নহে ; বড় বড় চক্ষু, কেশগুলি সূক্ষ্ম, কুণ্ডিত, যন্ত্রজিত। বেশভূষার পারিপাট্যের বাড়াবাড়ি নাই, কিন্তু পরিষ্কার পরিচ্ছন্ন বটে। তাঁহার কথা কহিবার ভঙ্গী অতি মনোহর, কণ্ঠ অতি সুমধুর !’ কিন্তু শিল্পীর সূক্ষ্মদৃষ্টিতে অতি সহজেই ধরা পড়ে ব্যক্তির আসল চরিত্রটুকু। মডেল সম্পর্কে শিল্পীর ধারণা বা ইম্প্রেশন—‘দোঁখিয়া বন্ধুবিলাম লোক সুচতুর।’ তাই অমরনাথ শচীন্দ্রনাথের কাছে নিজস্ব বস্তুবোয় সোজাসুজি অবতারণা না করে, ‘সেক্ষিপির গেলেরি’ অ্যালবামখানি টেনে নিয়ে প্রথমে ‘ঐ পুস্তকস্থিত চিত্রসকলের সমালোচনা আরম্ভ করিলেন’।

২ ক্লাসিক নাট্য-সাহিত্যের অমর চরিত্রাবলী চিত্রায়িত করা যে কত কঠিন, চিত্রপটের সীমিত উপকরণে চরিত্রের আসল সৌন্দর্য যে সম্পূর্ণ ফুটিয়ে তোলা যায় না, বঙ্কিমের এই নিজস্ব ধারণার সমর্থন অমরনাথের উক্তি। ‘যাহা বাক্য এবং কার্যদ্বারা চিত্রিত হইয়াছে, তাহা চিত্রফলকে চিত্রিত করিতে চেষ্টা পাওয়া ধৃষ্টতার কাজ। সে চিত্র কখনই সম্পূর্ণ হইতে পারে না ; এবং এ সকল চিত্রও সম্পূর্ণ নহে। ডেস্‌দিমনার চিত্র দেখাইয়া কহিলেন, আপনি এই চিত্রে ধৈর্য, মাধুর্য, নম্রতা পাইতেছেন, কিন্তু ধৈর্যের সহিত সাহস কৈ ? নম্রতার সঙ্গে সে সত্যের অহংকার কই ? জুলিয়েটের নবযৌবনের অদমনীয় চাঞ্চল্য কই ?’ (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৫১৫)

বঙ্কিমের এই মন্তব্যের সঙ্গে যদি আধুনিক কালের অন্যতম শ্রেষ্ঠ শিল্পী বিনোদবিহারী মধুপোখাখ্যের উপলব্ধিকে মিলিয়ে নেওয়া যায় তবে ঊনবিংশ শতকের নিঃসঙ্গ শিল্পসম্মানী পণ্ডিতের অগুজাত চিন্তায় আমরা চমকিত হই। শিল্পী বিনোদবিহারীর উক্তি, ‘রামায়ণে রাবণ, মহাভারতে দুর্যোধন, জরাসন্ধ, শাল্ব এবং দ্বিপুত্র নগর নির্মাতা ময়—এই সব চরিত্র রজাতমোগুণের উপাদানে নির্মিত হয়েছে। কোনো শিল্পীর সাধ্য নেই যে এই অপূর্ব শক্তিশালী চরিত্র চিত্রে বা মূর্তিতে রূপায়িত করতে পারে। তাই সিদ্ধান্ত করা চলে যে মানসিক বা দৈহিক শক্তির সমন্বয় ও সংঘাত শব্দাশ্রিত বাক্যের দ্বারাই সম্ভব।’^{১০}

শিল্পবোদ্ধা সাহিত্যিক বঙ্কিম ও সাহিত্যরসিক চিত্রকর বিনোদবিহারীর

সাহিত্যকৃতির শিল্পায়ন-সম্পর্কিত চিন্তা একই ধারায় মিশে গেছে। হুদুপদী কাব্য-সাহিত্য চরিত্রের ভাববিস্তার ও বৈচিত্র্য রঙ-তুলির সীমিত সামর্থ্যে যে সম্পূর্ণ ফোটানো যায় না, এ যেমন প্রতিভাবান সক্রিয় শিল্পীর নিজস্ব অভিজ্ঞতা তেমনি শিল্পমর্মস্ত্র সাহিত্য-প্রণেতারও উপলব্ধি।

‘কৃষ্ণকান্তের উইল’-এর (১৮৭৮) বারুণী দীঘি বঙ্কিমচন্দ্রের প্রিয় পুষ্করিণী অজুর্নার প্রতিচ্ছবি। তাই পরিপার্শ্বের সমস্ত দৃশ্যশোভা-সমেত একেছেন তার ছবিখানি। যেন তুলির টানে আঁকা। একখানি স্থির দৃশ্যচিত্র। মৃদু মিনিয়ের রীতিতে ডবল পাড়ে বাঁধানো। ‘পুষ্করিণীটি অতি বহু—নীল কাচের আয়না মতো ঘাসের ফ্রেমে আঁটা পড়িয়া আছে। সেই ঘাসের ফ্রেমের পরে আর একখানা ফ্রেম—সেই ফ্রেমখানা বড় জাঁকাল—লাল, কালা, সবুজ, গোলাপী, সাদা, জরদ, নানাবর্ণ ফুলে মিনে করা—নানা ফলের পাতের বসান’ (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৫৪৯)।

মৃদু মিনিয়ের মূল ছবির গা ঘেঁষে থাকে একরঙা বা ফুলকারি নকশার সরু পাড় বা ‘বেল’। তার পরেই থাকে নানা রঙের জমকালো কারুকাজে ভরা চওড়া বর্ডার বা ‘হাসিয়া’।^{১২} সবুজ ঘাসের জমির বেড় দেওয়া ও ফুল ফলের বাগান ঘেরা বারুণী দীঘি চিত্রপ্রাণ লেখকের কলমের উগায় মিনিয়ের ছবির রূপ-শৈলী নিয়ে ভেসে উঠেছে (দ্র: চিত্র নং—৩)।

এই বারুণীর কূলে যে উদ্যান সেখানে রয়েছে ভাস্কর্য। গৃহস্থের ধনাঢ্যতা ও শিল্পশখের সাক্ষ্য। ‘বারুণীর কূলে, উদ্যানমধ্যে, এক উচ্চ প্রস্তরবেদিকা ছিল, বেদিকামধ্যে একটি শ্বেতপ্রস্তরখোদিত স্ত্রীপ্রতিমূর্তি—স্ত্রী মূর্তি অর্ধাবৃত্তা, বিনতলোচনা—একটি ঘট হইতে আপন চরণদ্বয়ে যেন জল ঢালিতেছে।’ কিন্তু সাহেবী রুচির নকলে গড়া এই বলিত্য পুতুলে বঙ্কিমের নিজস্ব অভিরুচি নেই। ভ্রমর তাই মূর্তির অশোভন রূপ দেখে ‘কালামুখী বলিয়া গালি দিত’।

এই উপন্যাসে গোবিন্দলাল-রোহিণীর প্রমোদভবনেও বঙ্কিম ছবি সাজিয়েছেন। কিন্তু সে ছবি নগেন্দ্র-সূর্যমুখীর শয়নমন্দির থেকে সম্পূর্ণ আলাদা। কারণ এখানে সমাজ বিগর্হিত অবৈধ কামনা বাসনার চরিতার্থতা হয় মাত্র। লোকালয় থেকে বহুদূরে এক জনশূন্য প্রান্তরে রম্য অট্টালিকার সেই নুসঙ্গিত কক্ষ বিলাসবাসনের উপকরণ প্রাচুর্যে ভরপুর। ‘পুষ্পে, প্রস্তরপুতুলে, আসনে, দর্পণে, চিত্রে, গৃহ বিচিত্র হইয়া উঠিয়াছিল। কক্ষমধ্যে কতকগুলি রমণীয় চিত্র—কিন্তু কতকগুলি সূর্যবিগর্হিত—অবর্ণনীয়’ (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৫৮৮)।

সুৱচিবিগহিত বলতে বস্কম কী বোঝাচ্ছেন তা সহজেই অনুমেয়। গ্রীক ভাস্কর্য মডেলের অনুকরণে আঁকা বিবসনা নারীমূর্তি সেকালের হঠাৎ নবাব বা নবাবদ সম্প্রদায়ের মধ্যে বিশেষ সমাদর লাভ করে। বিত্তবানের বাগানবাড়িতে এমন-কি বসতবাটীতে ও উদ্যানে নগ্নিকা, অর্ধ-নগ্নিকা ভেনাস বা স্থলিত-বসনা নিওবির প্রস্তরমূর্তি সহজদৃশ্য ছিল। কিন্তু বস্কমের শিল্পরূচি জীবন্ত মডেলের অনুকরণে গড়া এই দেহবাদী নগ্নিকামূর্তি বা চিত্রে আনন্দস্বাদ পায়নি। চিত্তমালিন্যকর সৌন্দর্যে বস্কমের বিলুপ্তমাত্র স্পৃহা নেই। তাই তাঁর দুর্গেশ-নন্দিনীর রূপে কখনোই ‘চিত্তমালিন্যজনক লালসা’ জাগে না, মনোরমার মূর্তি ‘আনন্দময়ী—‘হৃদয় শীতল করে’, রজনীর সৌন্দর্য ‘অনিন্দনীয় হইলেও মৃদুশব্দ নহে—তাহার রূপ দেখিয়া কেহ কখনও পাগল হইবে না।’ বস্কমের মতে ‘যে সৌন্দর্যের উপভোগে ইন্দ্রিয়ের সহিত সম্বন্ধযুক্ত চিত্তভাবের সংস্পর্শ’ মাত্র নাই, সেই সৌন্দর্যই সৌন্দর্য’ (রজনী, ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৫০৪)।

‘আর্যজাতির সুক্ষ্ম শিল্প’ প্রবন্ধেও স্মরণ করিয়েছেন—‘সৌন্দর্যত্ব যা যেরূপ বলবতী, সেইরূপ প্রশংসনীয় এবং পরিপোষণীয়। মনুষ্যের যত প্রকার সুখ আছে, তন্মধ্যে এই সুখ সর্বাপেক্ষা উৎকৃষ্ট; কেননা, প্রথমতঃ ইহা পবিত্র, নির্মল, পাপসংস্পর্শশূন্য; সৌন্দর্যের উপভোগ কেবল মানসিক সুখ, ইন্দ্রিয়ের সঙ্গে ইহার সংস্পর্শ নাই। সত্য বটে, সুন্দর বস্তু অনেক সময়ে ইন্দ্রিয়তৃপ্তির সহিত সম্বন্ধবিশিষ্ট: কিন্তু সৌন্দর্যজনিত সুখ ইন্দ্রিয়তৃপ্তি হইতে ভিন্ন।’ তাই ইন্দ্রিয় সন্তোষদোষে দুষ্ট অপবিত্র অদর্শনীয় রূপে তাঁর তীব্র অনীহা। ‘যাহা অপবিত্র, অদর্শনীয়, তাহা আমরা দেখাইব না—যাহা নিতান্ত না বাঁলিলে নয়, তাহাই বলিব’ (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৫৮৮)।

শিল্প সাহিত্য উভয়েরই শোভন সীমায় বস্কম সচেতন। শিল্পমাত্রই তাই তাঁর কাছে সৌন্দর্যদায়িনী বিদ্যা নয়। তাঁর বিশ্বাস শিল্পেরও রূচিবিকার হয়; পরিস্থিতিভেদে ব্যক্তি-রূচিভেদে শিল্পরূচিরও তামতম্য ঘটে। ‘রাজসিংহ’-এ বর্ণিত রূপনগরের বাজারের পানের দোকানের ছবি এই সত্যই প্রমাণ করে। ‘পানের দোকানে বড় জাঁক দেওয়ালে নানা বর্ণের কাগজ মোড়া—নানা প্রকার বাহারের ছবি লটকান—তবে চিত্রগুলি একটু বেশী মাত্রায় রঙ্গদার, আধুনিক ভাষায় “obscene”—প্রাচীন ভাষায় “আদিরসাত্মক”’ (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৬৪০)।

সমগ্র ‘রাজসিংহ’ (১৮৮২-৯০) উপন্যাসখানিই যেন ছবি, শব্দ ছবি! মৃদল, রাজস্থানী ও পাহাড়ী পোশাক অ্যালবাম^২ থেকে সরাসরি উঠে এসেছে।

টু-এর রাজস্থান বঙ্কিমের কম্পনার উপকরণ জুগিয়েছে ঠিকই, কিন্তু তাঁর সৃষ্টির অবয়ব পরিপোষণে এবং প্রসাধন পারিপাট্যে নিশ্চয় সাহায্য করেছে মৃদল ও রাজপুত্র চিত্রমালা। ভারতীয় মিনিয়েচরের বর্ণিল স্বপ্নময় রূপলোক, তার ঐশ্বর্য বৈভব, নায়ক-নায়িকার কম্পসম্ভব চূড়ান্ত সৌন্দর্য, রাজকীয় শৌর্য ও মহিমা, ব্রীড়াবনত প্রেম ও লাভ্যের এমন নয়ন-বিমোহন ললিত মুগ্ধরূপ কবি-শিল্পী-ভাবুক ও রূপাতুর বঙ্কিমের রোম্যান্টিক সত্তাকে অভিভূত করেছিল। তাই 'দুর্গেশনন্দিনী'র কাল থেকেই মিনিয়েচর ছবির বর্ণাঢ্য বিভিন্ন দৃশ্যপট, ফুলকারি নকশা, পাড়, এমন-কি প্রতিকৃতির রূপছবি বেশাবিন্যাস নানা ভাবে যেন তাঁর অবচেতনে অথচ অনায়াসে লেখকের সৃষ্টিকল্পনায় বাণীরূপ নিয়েছে। তিলোত্তমা ও চঞ্চলকুমারীর রূপবর্ণনার পাশে মিলিয়ে নেওয়া যায় মৃদল মিনিয়েচরের 'গুজরাতি রমণী' ^{১৩} বা 'কিষণ গড়ের রাধার প্রতিকৃতি' ^{১৪}। প্রসাধনরতা বিমলা, ^{১৫} চিত্রগরতা মেহেরউল্লিসা, মিনিয়েচরের অতি পরিচিত নায়িকা-ছবি। রাজস্থানী বা পাহাড়ী মিনিয়েচরের একান্ত সুন্দর দৃশ্য দিয়েই তো 'রাজসিংহ'-এর কাহিনী উন্মোচন। রূপনগরীর রাজপুত্রীর জেনানামহলের সেই ছবিতে রয়েছে মিনিয়েচর অনুপমুখের কারুকাজ। 'একটি বড় ঘর সুশোভিত। গালিচার অনুকরণে শ্বেতকুম্ভ-প্রস্তররঞ্জিত হমতিল; শ্বেতপ্রস্তরনির্মিত নানা বর্ণের রত্নরাজিতে রঞ্জিত কক্ষপাচীর; ঘরের দেওয়ালে সাদা পাথরের অসম্ভব পঙ্কজী সকল, অসম্ভব রকমে অসম্ভব লতার উপর বসিয়া, অসম্ভব জাতির ফুলের উপর পুচ্ছ রাখিয়া, অসম্ভব জাতীয় ফল ভোজন করিতেছে। বড় পুরু গালিচা পাতা, তাহার উপর এক পাল স্ত্রীলোক নানা রঙের বস্ত্রের বাহার; নানাবিধ উজ্জ্বল কোমল বর্ণের কমণীয় দেহরাজি,—কেহ মল্লিকাবর্ণ, কেহ পদ্মরক্ত, কেহ চম্পকাজী, কেহ নবদুর্বাদলশ্যামা,—খনিজ রত্নরাশিকে উপহাসিত করিতেছে। কেহ তাম্বুল চর্বণ করিতেছে, কেহ আলবোলাতে তামাক টানিতেছে...নাকের বড় বড় মতিদার নখ... কানের হীরকজড়িত কর্ণভূষা...' (ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৬০৭)।

কে বলবে যে বঙ্কিম কোনো মিনিয়েচর ছবির খঁটিনাটি ও রঙ মিলিয়ে মিলিয়ে হুবহু শিল্পবিবরণ দিচ্ছেন না।

এই মজলিশেই এসেছে এক তসবিরওয়ালী ছবি বেচতে। 'হিন্দুস্তানির্মিত ফলকে লিখিত ক্ষুদ্র ক্ষুদ্র অপূর্ণ চিত্রগুলি।' মৃদল যুগে এই ধরনের প্রতিকৃতি সম্বলিত ক্ষুদ্র ও ডিম্বাকৃতি ivory painting বিশেষ প্রচলিত ও জনপ্রিয় ছিল। ইতিহাসসচেতন বঙ্কিম বিশেষ যুগের বিশেষ শিল্পরীতিটির প্রয়োজনীয় উল্লেখের

সাহায্যে স্থান ও কালমাত্রা রক্ষা করেছেন। প্রসঙ্গত বলা যায় ঊনবিংশ শতকের ধনী অভিজাত মহলেও ivory painting সংগ্রহ শখের ব্যাপার ছিল। অবনীন্দ্রনাথের এক পিসতুতো ভাই বাড়িতে বসেই হাতের দাঁতের ছবি আঁকা শিখতেন দিল্লীওয়ালা কোনো শিল্পীর কাছে। বহরমপুর বাসকালে বহরমপুর-মুর্শিদাবাদী কারিগরদের খ্যাতি ও কাজ বিষ্কম নিজের চোখে নিশ্চয়ই দেখেছেন। এদেশী সেই বিশেষ শিল্পের প্রাচীন ঐতিহ্যটুকু সুযোগমতো মেলে ধরতেও ভোলেননি।

বাদশাহকন্যা জেবউন্নিসা ও তাঁর শিশুমহলের বর্ণনায় মুঘল ঐশ্বর্য ও বিলাসের বর্ণবৈভব বৈচিত্র্যে প্রকাশিত। সর্বত্র দর্পণমণ্ডিত কক্ষে সুকোমল গালিচায় জাঁরর কামদার মখমলের বালিশে এলায়িত দেহভঙ্গিতে রাশি রাশি পুষ্প, আতর-গোলাপ পাত্র, যজ্ঞ-প্রস্তুত তাম্বুলরাশি ও সুপেয় মদ্যপূর্ণ সুরাভূঙ্গাররাজির মধ্যে উপবিষ্টা জেবউন্নিসার এক হাতে ধরা পানপাত্র অন্য হাতে আলবোলায় ফরশী। এই প্রণয়বিলাসিনী মদিরাপিয়াসী ও তামাকু সেবনরতা নায়িকা মিনিয়েচরের বড় পরিচিত ছবি ‘Lady with hukkah’-র^{১৩} (দ্রঃ চিত্র নং—৪) সাদৃশ্য মনে আনে। Mirror work বা আয়না-বসানো কাজের বিশেষ সমাদর মুঘল যুগের স্থাপত্যে সহজেই লক্ষণীয়। বিষ্কমও তাই মুঘল হারেমে বিলাসিনীর কক্ষসজ্জায় দর্পণমণ্ডিত অলংকরণের উল্লেখ করেছেন।

রূপনগরকন্যা চঞ্চলকুমারীর রূপ যেন সত্যিই কিশোরগড়ের রাখার আদলে আঁকা। তার ‘অতিদীর্ঘ কৃষ্ণতার, চঞ্চল, সজল, বৃহচ্ছন্দ্রদ্বয়’—তার সর্বশোভাময়ী শান্ত দেবী প্রতিমাসম রূপ রাজস্থানী পাহাড়ী কলমের স্নিগ্ধশ্রী নায়িকার মুখছবিবিরই তুলনীয়। রাজপুত ছবির নায়িকার বৈশিষ্ট্যই তো দোঁখ তার বিশালায়ত চোখে।

মুঘল বাদশাহের শিবির-নগরীর বিশদ বর্ণনা বিষ্কম ছবির মতো তুলে ধরেছেন ‘রাজসিংহ’-এর সপ্তম খণ্ডের দ্বিতীয় পরিচ্ছেদে। অথচনা ‘ভিক্টোরিয়া-অ্যালবার্ট মিউজিয়াম লন্ডন-এ সংরক্ষিত সপ্তদশ শতকে আঁকা মুঘল ছবি ‘আকবরের চিতোর অবরোধ’^{১৭}-এর দীর্ঘ পরিসরব্যাপী বর্ণনা শিবিরসজ্জার সঙ্গে অনায়াসে মিলিয়ে নেওয়া যায় রাজসিংহের সেই পটমণ্ডপরাজির বর্ণনা। সেই বাদশাহী তাঁবুতেও বিষ্কম ছবি টাঙাতে ভোলেননি। ‘বাহিরে উজ্জ্বল রক্তিম পটের শোভা, ভিতরে সমস্ত দেয়াল “ছবি” মোড়া। ছবি, আমরা এখন যাহাকে বলি তাই, অর্থাৎ কাচের পরকলার ভিতর চিত্র।’ সপ্তম খণ্ডের তৃতীয় পরিচ্ছেদে

আলমগীর বাদশার সমরসজ্জা, রণযাট্টা ও গিরিসংকটে রাজসিংহের সঙ্গে অতর্কিত সমরসাক্ষাৎ নাটকীয় ও বিশদভাবে চিত্রিত হয়েছে। শকটবাহিত কামানসহ বিশাল মদঘল সেনাবাহিনীর গিরিসংকটে প্রবেশের ও অতর্কিত আক্রান্ত হওয়ার এই ছবির মিল খুঁজে পাওয়া যায় ভিক্টোরিয়া আলবার্ট মিউজিয়মে রাখা ষোড়শ শতকীয় মদঘলচিত্র ‘আকবরের রণযন্ত্রের অবরোধ’^{১৮} (দ্রঃ চিত্র নং—৫) ও কলকাতা ইন্ডিয়ান মিউজিয়মের সংগ্রহ ‘অতর্কিত সমর-সাক্ষাৎ’ বা ‘Ambush’ নামক মদঘল ছবিটির সঙ্গে।

এমন অনুমান অসঙ্গত নয় যে, ভারতীয় মিনিয়েচর ছবির সঙ্গে বঙ্কিমচন্দ্রের পরিচয় হয়েছিল এশিয়াটিক সোসাইটির সংগ্রহ ও আর্ট স্কুল সংলগ্ন ইন্ডিয়ান মিউজিয়মের মাধ্যমে। এশিয়াটিক সোসাইটির ও আর্ট স্কুলের চিত্রসংগ্রহ একত্র করে ইন্ডিয়ান মিউজিয়মের চিত্রবিভাগ খোলা হয়। ১৮৬৩ থেকে ১৮৬৮ খ্রীস্টাব্দ পর্যন্ত বঙ্কিম এশিয়াটিক সোসাইটির সদস্য ছিলেন। তাঁর স্বদেশের অতীত-গৌরব-সম্বন্ধানী মন যে নানাবিধ অধ্যয়ন ও তথ্য সংকলনের জন্য সোসাইটির প্রাচ্যবিদ্যা গবেষণা ও সংগ্রহ বিষয়ে সদা-উৎসুক থেকেছে, এর প্রমাণ তাঁর রচনায় সর্বত্র ছড়ানো। রাজপুত্র ও মদঘল যুগের জীবন-পরিবেশ পটভূমি বেশভূষা আচার-আচরণ শিল্প-সংস্কৃতি ইত্যাদি বিষয়ে নিখুঁত তথ্য সংগ্রহার্থে তাঁর মন তৎকালীন ইতিহাস পঠনের সঙ্গে সঙ্গে এই মিনিয়েচর ছবির সাহায্যও গ্রহণ করেছে। উপন্যাসের বিভিন্ন ঘটনা-সংস্থান, দৃশ্যকল্পনা চরিত্রের বেশবাস ও পটভূমির অঙ্গসজ্জার সঙ্গে মিনিয়েচরের প্রত্যক্ষ সাদৃশ্য এই ধারণার উৎস।

ভারতীয় রাগমালা চিত্রের সঙ্গেও যে তিনি বিশেষ পরিচিত ছিলেন তার প্রমাণ বঙ্কিমের টোড়ি রাগিণীর রূপবর্ণনা (দ্রঃ চিত্র নং ৬)। ১২৭৯ সালের ‘বঙ্গদর্শন’-এ প্রকাশিত “সঙ্গীত” প্রবন্ধের যে অংশটুকু বঙ্কিমের নিজস্ব রচনা সেখানে এই প্রাচীন ভারতীয় রাগিণীর ধ্যানরূপের বিবরণ রয়েছে, রাগপদ্য-পদ্যের চিত্ররূপের নিহিত তাৎপর্যের বিশ্লেষণও রয়েছে। এ প্রবন্ধে বঙ্কিমের কবি ও শিল্পিসত্তা সুর ও ছবির মেলবন্ধনে, ভাবের রূপসাধনে বিস্মিত, বিমোহিত। ‘প্রাচীনেরা এই টোড়ি রাগিণীর মূর্তি কল্পনা করিয়াছেন, সে পরমাসুন্দরী যুবতী, বস্ত্রালংকারে ভূষিতা, কিন্তু বিরহিণী। আকাঙ্ক্ষার অনিবর্ত্তিতাহুই তাহাকে বিরহিণী কল্পনা করিতে হইয়াছে। এই বিরহিণী সুন্দরী বনবিহারিণী, বনমধ্যে নিজনে একাকিনী বসিয়া মধুপানে উন্মাদিনী হইয়াছে, বীণা বাজাইয়া গান করিতেছে, তাহার বসন ভূষণ সকল স্থলিত হইয়া পড়িতেছে, বনবিহারিণীসকল আসিয়া তাহার সম্মুখে তটস্থভাবে দাঁড়াইয়া রহিয়াছে’ (ব. র. ২য় খণ্ড,

পৃ. ২৮৬)। প্রসঙ্গক্রমে বঙ্কিম দীপক ও তার পার্শ্ববর্তিনী রক্তাম্বর গৌরাঙ্গী মূলতানী ও শঙ্করাম্বর ভৈরবী রাগিণীর উল্লেখ করেছেন।

সপ্তদশ শতকের শেষ থেকে অষ্টাদশ শতকের মধ্যভাগ পর্যন্ত রাজপুত মিনিয়োরের অন্তর্গত রাজস্থানী ও পাহাড়ী চিত্রশৈলীতে রাগরাগিণীর ধ্যানরূপায়ণ-ব্যাপকভাবে প্রবর্তিত হয়। টোড়ি রাগিণীর ছবি তার মধ্যে বিশেষ সমাদৃত ও বহুল প্রচারিত ছিল। একই রাগরাগিণীর একাধিক সংস্করণ ও রূপ প্রচলিত ছিল। বঙ্কিম-বর্ণিত টোড়ি, দীপক^{২০} মূলতানী এবং ভৈরবীর ছবির সংস্করণ জনসনের আর্ট অ্যালবামের সংগ্রহে খুঁজে পাওয়া যায়।

জনসনের আর্ট অ্যালবামের একটি পূর্ণাঙ্গ তালিকা^{২১} শ্রীমতী মিলড্রেড আচার ও টোবি ফক কর্তৃক সম্পাদিত হয়ে সম্প্রতি প্রকাশিত হয়েছে। এই সংগ্রহ থেকে সেই সময়ে প্রচলিত ও প্রান্তরযোগ্য মিনিয়োর ছবির একটি বিস্তারিত বিবরণ পাওয়া যায়। ওয়ারেন হেস্টিংসের খাজাণা রিচার্ড জনসন উনিশ শতকের গোড়ায় উত্তর ভারত অঞ্চল থেকে বিপুল সংখ্যক মিনিয়োর সংগ্রহ করেন, পাটনা মর্শিদাবাদ কলম ও বাদ যায়নি। মিনিয়োরের প্রথম ব্যাপক সংগ্রাহক তিনি। সেই সংগ্রহ ১৮০৮ খ্রীস্টাব্দে লন্ডনে নিয়ে গিয়ে ইস্ট ইন্ডিয়া কোম্পানিকে তিনি বিক্রয় করেন। এই বিপুল সংগ্রহ নিয়েই লন্ডনে চার্লস উইলকিনসন-এর উদ্যোগে India Office Library-র ভারতীয় চিত্র বিভাগ গড়ে ওঠে। কলকাতা এশিয়াটিক সোসাইটির সঙ্গে ঐ সংগ্রহশালার ছবি ও বুলেটিনের আদানপ্রদান যোগাযোগ সংরক্ষিত হতো। জনসন-এর এই সংগ্রহের অনুপ্রেরণায় ভারতের বিভিন্ন মিউজিয়মে মিনিয়োর শিল্প সংগ্রহ ক্রমেই গড়ে উঠতে থাকে। বঙ্কিম জনসনের অ্যালবামের প্রতিচিত্র অথবা অনুরূপ মূলচিত্র সোসাইটির সংগ্রহে দেখে থাকবেন। টোড়ি রাগিণী ও দীপক বাগের নানা সংস্করণ প্রচলিত ছিল। দৃশ্যমান টোড়িই সর্বত্র দেখা যায়। তবে বঙ্কিম যে লিখেছেন টোড়ি বসিয়া মধুপানে উন্মাদন—সেই উপবিষ্টা টোড়ির একটি দুল্লভ নিদর্শন জনসন অ্যালবামের মর্শিদাবাদ রাগমালা চিত্র তালিকাভুক্ত ৩৪৪ সংখ্যক ছবিখানি। জনসন-এর অ্যালবামের সঙ্গে বঙ্কিমের পরিচয়ের এটি একটি বড় প্রমাণ।

কৃষ্ণলীলা-বিষয়ক পাহাড়ী মিনিয়োরের প্রভাব ‘মৃণালিনী’তেও খুঁজে পাওয়া যায়। হেমচন্দ্র ও মৃণালিনীর মিলনদৃশ্যের নৈসর্গিক বর্ণনায় সেই মিনিয়োরের প্রকৃতি শোভা। ‘নীলনীরদখন্ডবৎ দীর্ঘিকা শৈবাল কুমুদ-কল্লার সহিত বিস্তৃত রহিয়াছিল। মাথার উপরে চন্দ্রনক্ষত্র-জলদ সহিত আকাশ আলোকে

হাসিতোঁছিল। ঐশ্বর্যময়ী প্রকৃতির প্রাসাদমধ্যে, মৃণালিনী হেমচন্দ্র মূখে মূখে দাঁড়াইলেন।’ ছবিখানি অবিকল পাহাড়ী কলমের রাখাকৃষ্ণের যুগলমিলন।^{১১} মিনিয়চারের বর্ণাঢ্য স্বপ্নমেদুর প্রাকৃতিক শোভা রূপত্বায় আকুল বঙ্কিমের শিল্পীস্বভাবকে আচ্ছন্ন করেছিল আর কাহিনীমূলক রূপলোকে রচিত হয়েছিল তাঁর রোমান্টিক কম্পনা-বিস্তারের অবাধ অবকাশ। বিস্ময়ের কথা যে, সেকালের কলকাতার শিল্পবিদ্যালয়ের শিক্ষক ছাত্র ও খ্যাতিমান শিল্পীমানে যখন দেশজ শিল্প সম্পদ কোনোই আলোড়ন সৃষ্টি করেনি, শিল্পচর্চায় যখন তার কোনো প্রভাব নজরে আসে না, তখন বঙ্কিম তাঁর সাহিত্যে পরোক্ষভাবে সেই শিল্পকে ঠাই দিলেন। সেই ছবির আলোচনায় প্রকারান্তরে সেই শিল্পসৌন্দর্যকেই পুনরাবিষ্কার করলেন। রাগমালা চিত্রের শিল্পসুসমার আবিষ্কারক আনন্দ কুমারস্বামীর টোড়ি রাগিণীর রসাম্বাদনের

বহু পূর্বেই বঙ্কিম এই চিত্রের শিল্পস্বাদ গ্রহণ করেছেন। উনিবিংশ শতাব্দীতে এই শিল্প সম্পর্কে ঔদাসীন্যের কারণ বিশ্লেষণ করে এবলিং লিখেছেন, ‘Ragmala painting ceased to be a living art in the nineteenth century due to the growing influence of western civilisation, the decay of the feudal system and its culture, the declining practice of traditional arts in general, and other factors.’^{১২}

ই. বি. হ্যাভেলই প্রথম আর্ট স্কুলে অধ্যক্ষ থাকাকালীন (১৮৯৬—১৯০২; ১৯০৩—১৯০৮) স্কুলের সংগ্রহের ভিতর বিলিতী পেন্টিং-এর ভিড়ের মধ্যে কয়েকটি মৃদল রাজপুত মিনিয়চার আবিষ্কার করে বিস্মিত হন এবং ক্রমে বিদ্যালয় সংগ্রহ থেকে সমস্ত বিলিতী ছবি সারিয়ে ফেলে সম্বন্ধে সাজিয়ে রাখেন পার্শিয়ান, মৃদল ও রাজস্থানী ছবি। মৃদল চিত্রের অ্যালবামই একদা অবনীন্দ্রনাথের চিত্রশৈলীর মোড় ঘুরিয়ে দিয়েছিল। হ্যাভেল-এর পরোচনায় এই স্বদেশী মিনিয়চারের শিল্পসৌন্দর্যের মধ্যে বেঙ্গল স্কুল অব আর্ট-এর পুরোধা অবনীন্দ্রনাথের শিল্পচর্চা অভীষ্ট পথ খুঁজে পেয়েছিল। দেশীমতে ছবি আঁকার প্রেরণা কম্পনায় সৌন্দর্যে ভরা বিষয়বস্ত্রমূলক (thematic) সেই শিল্পজগৎ থেকেই তিনি পেয়েছিলেন। রাজপুত-মৃদল চিত্রের পৌরাণিক আর ঐতিহাসিক কাহিনী এবং পরিবেশের বিস্তৃত জগতের অনুপ্রেরণায় ‘কৃষ্ণলীলা’র ছবিরাঞ্জির স্রষ্টা ক্রমে ‘মৃদলসিদ্ধ’ শিল্পীতে পরিণত হয়েছিলেন। যোগ্য শিষ্য নন্দলাল হয়েছিলেন ঐ পৌরাণিক ধারার পথ বেয়ে ‘শিবসিদ্ধ’।

এ সবই বিশ শতকের গোড়ার কথা। ঠাকুর-ভাইদের নিয়ে হ্যাভেল সাহেবের

নব-শিল্পালোচন শুরুর করার অনেক আগে বঙ্কিমই প্রথম ভারতীয় যিনি দেশের নিজস্ব চিত্র-ঐতিহ্য সম্পর্কে সচেতন হয়েছেন, সেই শিল্পকে ভালোবেসেছেন। গত শতাব্দীর মধ্যভাগে ‘বিশ্ববৃক্ষ’-এর চিত্রসম্ভার এই সত্যই বন্ধিয়েছেন যে বিলিতি চিত্ররীতি আমাদের শিল্পরীতি নয়, কল্পনাসমৃদ্ধ ভাবব্যঞ্জনাময় শিল্প-রীতিই আমাদের নিজস্ব ঐতিহ্যগত দেশী শৈলী।

‘জৈবউন্মিসা’ ও ‘ঔরঙ্গজেব’-এর প্রতিকৃতি বঙ্কিমচন্দ্র এঁকেছেন সযতন দক্ষতায়। আর পরবর্তীকালে এই দুই চিত্র অবনীন্দ্রনাথের প্রতিভা তুলিতে ভারতশিল্পে অমর হয়ে রইল। ‘আলমগীর’ ছবির প্রস্তুতিপর্বে বঙ্কিমের ‘রাজসিংহ’ অবনীন্দ্রনাথের স্মৃতিতে ফিরে এসেছিল। প্রত্যক্ষদর্শী ছাত্রের অভিজ্ঞতায় ধরা আছে সেই ছবি। ছবিতে ওয়াশ দিচ্ছেন, শুকোচ্ছেন আর শ্বগতোস্তি করছেন—‘শুকোও বাদশা, রাজসিংগির হাতে যেমন করে শুকিয়েছিলে ঠিক সেই রকম।’^{২৩} বঙ্কিমের উপন্যাসে চিত্র উপাদান নিয়ে শিল্প ভাবনা অবনীন্দ্রনাথের মনে কোনো একটি সময়ে উৎসাহ জ্বলিয়েছিল। প্রিয় শিষ্য নন্দলাল বসুকে দিতে চেয়েছিলেন তার যোগ্য উত্তরাধিকার। ১৯১১ খ্রীস্টাব্দের ২৬ এপ্রিল তারিখে লন্ডনবাসী হ্যাভেলকে লেখা অবনীন্দ্রনাথের একটি চিঠিতে রয়েছে সেই সূত্র। সেই চিঠির বিশেষ পঙক্তি—‘I will get Nandalal do Bankim’s illustration and send them as soon as possible.’^{২৪}—আমাদের কৌতূহল উদ্দীপিত করে। কিন্তু নন্দলাল বসুকে দিয়ে অবনীন্দ্রনাথ বঙ্কিমের কোন সাহিত্য বিষয় চিত্রায়িত করতে চেয়েছিলেন, হ্যাভেলই বা কেন এ প্রসঙ্গে জড়িত ছিলেন সে প্রশ্নের স্পষ্ট উত্তর মেলে না। ১৯১৮ খ্রীস্টাব্দে প্রকাশিত G. D. Anderson কর্তৃক অনূদিত Indira and other stories by Bankim Chattopadhyaya গ্রন্থটিতে নন্দলাল বসুর আঁকা ‘ইন্দিরা’র দুটি রঙীন সচিত্রায়ণ সংযোজিত হয়েছিল। তার আগে ১৩২০ বঙ্গাব্দের ‘প্রবাসী’ পত্রিকার পৌষ সংখ্যায় ‘কালীদাসীর পাড়ে ইন্দিরা’ ছবিটি মুদ্রিত হয়। বিশ শতকীয় শিল্পপদ্রোহাদের মনে বঙ্কিম-চিত্র ভাবনার যে একটি স্থান ছিল এ চিত্র তার প্রমাণ।

এই প্রসঙ্গে স্মরণীয় যে, বঙ্কিমের জীবদ্দশায় তাঁর সমগ্র রচনাবলীতে কোথাও কোনো সংস্করণে, এমন-কি তাঁর বঙ্গদর্শন পত্রিকাতেও, কোনো অলংকরণ বা চিত্র ব্যবহৃত হয়নি। অথচ মুদ্রিত গ্রন্থে চিত্রসম্ভার তখন প্রায় রেওয়াজে দাঁড়িয়েছে। ‘আলালের ঘরে দুলাল’-এর দ্বিতীয় সংস্করণ (১৮৭০) চিত্রভূষিত হয়ে বেরিয়েছে। মাইকেলের একখানি গ্রন্থও নারিক হাটখোলার

গিরীন্দ্র দত্তের আঁকা প্রচ্ছদে অলংকৃত হয়েছিল। সচিচরিত ছিল ‘বিবিধার্থ’ সংগ্রহ’ (১৮৫৯), বাঙ্গা পত্রিকা ‘বসন্তক’ (১৮৭৪), ‘বালক’ (১৮৮৫)। অম্বদা বাগচী নিজে ‘ভারতী’ (১৮৭৭) পত্রিকার প্রচ্ছদচিত্র এঁকেছেন। কিন্তু ‘বঙ্গদর্শন’ নিরাভরণ। বঙ্কিমের খাস শিল্প সমঝদার চোখ হয়তো তৎকালীন অনুন্নত পাত খোদাই কাঠ খোদাই-এর আবেদনহীন নিম্নমানের ছাপ-ছবির দুর্বলতাটুকু ধরতে পেরেছিল। তাই তাঁর মন সায় দেয়নি সচিচরিতকরণে। অবনীন্দ্র নন্দলালের মতো প্রতিভাবান শিল্পীই হতে পারতেন তাঁর যোগ্য চিত্রকর।

নবজাগরণের কালে সচেতন মন নতুন দৃষ্টি নিয়ে নিজের পরিপার্শ্বকে আবিষ্কার করে। যার ফলে দেখা দেয় অতীত গৌরববোধ। এবং সেই বোধই জাগিয়ে তোলে স্বদেশের প্রতি তীব্র ভালোবাসা। আর এই ভালোবাসার আলোয় নব-নব রূপে উদ্ভাসিত হয়ে ওঠে দেশজ লোক-সংস্কৃতির ছড়ানো-ছিটোনো তুচ্ছ ক্ষুদ্র মণিকণাগুলিও। ভারত শিল্পের নবজাগরণ ও রূপায়ণের সময়ে প্রাচীন ঐতিহ্যগত শিল্পসম্ভার নবযুগ প্রবক্তা অবনীন্দ্রনাথের সৃষ্টি-ক্ষমতাকে যেমন করেছিল ক্রিয়াক্ষীল, সেই সঙ্গে দেশজ লোকশিল্প সম্পর্কেও তাঁর মনকে করেছিল স্পর্শকাতর। তাই চিরায়ত লোকাচারমূলক পূজা-পার্বণ ও ব্রতকথার আলপনা নকশার লালনেও তিনি হয়েছিলেন সমান আগ্রহী।

অনুরূপ ভাবে স্বদেশপ্রাণ বঙ্কিমচন্দ্র ভারতীয় মহত্তম শিল্পভান্ডারের রস-আস্বাদন করার পরেও বঙ্গলোকশিল্পের শাস্ত নম্বরূপটিকে সম্মেহ মর্যাদায় ঠাই দিয়েছেন তাঁর সৃষ্টিতে। ‘বিষয়বৃক্ষ’ এবং ‘আনন্দমঠ’-এ তিনি যেমন আলপনার মতো গৃহকোণ শিল্পের দিকে নজর ফিরিয়েছেন, তেমনই এই ‘আনন্দমঠ’-এই (১৮৮২) তুলে ধরেছেন বাংলার পটুয়াদের আঁকা প্রাচীন ও জনপ্রিয় পটশিল্পের ধারাটিকেও। ‘দেবলোকে শাপগ্রস্তা দেবী’ কল্যাণী মহাশ্বেতার মতো বিষয়-গম্ভীর সৌন্দর্য নিয়ে যেখানে বসে আছে সেই ঘরের চারিপাশে সাজানো রয়েছে জগন্নাথ বলরাম সুভদ্রার পট, কালিয়দমন, নবনারীকুঞ্জর, বস্ত্রহরণ, গোবর্ধনধারণ ইত্যাদি কৃষ্ণলীলার পট। যেন পট-আঁকা চালাচলঘেরা প্রতিমার মহিমায় সৌন্দর্যটুকু ফুটিয়ে তোলা শিল্পীর অভিল্য। এই চিত্রগুলির নীচে লেখা ‘চিত্র না বিচিত্র?’ এ মন্তব্য নিশ্চয়ই ভাগবতপুরাণ কথায় বিবৃত কৃষ্ণের বিচিত্র দৈবলীলায় বিস্মিত কুতূহলী বঙ্কিমের একান্ত নিজস্ব।

দেশকাল-সচেতন বঙ্কিম ১১৭৬ সালের পটভূমিতে আর্ট স্কুলের ছাত্রদের আঁকা পৌরাণিক ছবি তো আর সাজাতে পারেন না, সমকাল প্রচল দেশজ পটুয়াদের আঁকা পটেই তাঁর সাহিত্যিক অভিপ্রায় সিদ্ধ হয়েছে।

একটা সময়ে এদেশে এই পটুয়া সমাজ জেগে উঠেছিল ; এদের সৃষ্টিসম্ভারে দেশ ছেয়ে গিয়েছিল ; ধর্মপ্রাণ সমাজ এই পটে আঁকা দেবদেবী চিত্রেই ধূপধুনো দিয়ে তৃপ্তি পেত ।

ব্রজলীলার নানা প্রকার পটচিত্র শিল্পানুসন্ধিৎসু বঙ্কিম তাঁর গৃহদেবতা রাধামাধবের রথযাত্রা উপলক্ষে কাঁঠালপাড়ার বাড়ির বহিরাঙ্গণে অনুষ্ঠিত আষাঢ় মেলায়, সমসময়ে নৈহাটি শ্যামনগরের মেলায়, বারদুইপুর থাকাকালে ২৪ পরগনার গ্রামে, গড়িয়া ও কালীঘাটে, মেদিনীপুর ও বীরভূমে কর্মরত সময়ে অবশ্যই লক্ষ্য করে থাকবেন । বীরভূম-মেদিনীপুর কৃষ্ণলীলা-বিষয়ক পটের জন্য বিখ্যাত ছিল । বিশেষত বীরভূম পটের প্রাচীন ঐতিহ্য, বিবর্তনহীন প্রাচীন রীতি ও পৌরাণিক বিষয়াবলীর জন্যে সেদিনকার মতো আজও বিশেষ মর্যাদা দাবি করে । আনন্দমঠের সন্ন্যাসীদের আস্তানা অজয় নদীর ধারের জয়দেব কেন্দ্রলীর কাছেই এক গ্রাম কোটা—পটুয়াদের অন্যতম আবাসস্থল ছিল । প্রকৃতপক্ষে বীরভূম ও মেদিনীপুর পশ্চিমবঙ্গের পট শিল্পের কেন্দ্রীভূত দুটি জেলা । মূদ্রিত ছবির প্রচলন না থাকায় এককালে পটুয়ার হাতে আঁকা দেবদেবীর ছবি বা চোকো পট মেলা বা ভীর্থস্থানে ব্যাপকভাবে বিক্রি হতো । মেলা ও ধর্মস্থান বাহুল্য বীরভূমে পটুয়া ও পট সমৃদ্ধির কারণ ।

ঐতিহাসিকদের মান বাঁচাতে ‘আনন্দমঠ’-এর পটভূমি উত্তর বঙ্গে নিয়ে গেলেও শেষ পর্যন্ত বঙ্কিম বীরভূমের চিহ্ন মূছে ফেলতে পারেননি ।

‘আনন্দমঠ’-এ কৃষ্ণলীলার পট সাজিয়ে বঙ্কিম কেবল তাঁর মনোমত স্থান ও কালগত শিল্প ঐতিহ্যকে মর্যাদা দিয়ে তাঁর শিল্পপ্রীতির পরিচয় অক্ষুর রাখলেন তা নয়, সেইসঙ্গে এই উপন্যাসের পক্ষে প্রয়োজনীয় এক গুঢ় সাহিত্যিক সংকেতও সৃষ্টি করে গেলেন । আপাতদৃষ্টিতে মনে হয় এ চিত্রসজ্জা বুদ্ধি বা যোগিনী কল্যাণীকে ঘিরে এক দেবী-পরিমণ্ডল রচনা । কিন্তু এ চিত্র তো চিরপ্রেমিক কৃষ্ণের বন্দাবনলীলার প্রকটিত রূপের । যে কৃষ্ণ ধর্মসংস্থাপনার্থে মহাভারতের বিশাল কর্মযজ্ঞের কর্ণধার, যে কৃষ্ণ শংখচক্র গদাপম্ভারী মধুকেটভহারী, ভবানন্দ প্রমুখ সন্তানদের যিনি আরাধ্য দেবতা সেই শত্রু-দলন-বিষ্ণুর সঙ্গে এই রূপের কোনো মিল নেই । গোপীমনচোর কৃষ্ণের সঙ্গে বিশ্বরূপ-স্রষ্টার-কর্মধারার মিল খুঁজতে গিয়ে বঙ্কিমের মনে আশৈশব জাগ্রত সংশয় । তাই বুদ্ধি তাঁর টিপ্পনী ‘চিত্র না বিচিত্র ?’ অথবা কর্মমণ্ডে উষ্মদ্বজ সংসার-তাগী বৈষ্ণবসন্তান ভবানন্দ-র অন্তরেও যে প্রকৃতির অমোঘ নিয়মমতো বয়ে চলেছে অদম্য প্রেমবাসনার ফলপুঞ্জারা মনুষ্যালোকে অতুলনীয় সন্দরী এই

কল্যাণীকেই ঘিরে, এ কি তারই ইঙ্গিত ! এমন করেই সাহিত্যশিল্পী বঙ্কিম পট্টাচার্যের উপাদানকেও সাহিত্যিক অভিত্রায়ে সঙ্গ মিলিয়ে দিয়েছেন অপূর্ব কৌশলে ।

‘দেবী চৌধুরাণী’র (১৮৮৪) বজ্রায় দেবীরামের নিজস্ব কঙ্কের পটসজ্জাও শূদ্ধমাত্র অলংকরণ নয় । সেখানে ‘কামরার কাষ্ঠের দেওয়াল, বিচিত্র চারুচিত্রিত । যেমন আশ্বিন মাসে ভক্ত জনে দশভূজা প্রতিমা পূজা করিবার মানসে প্রতিমার চাল চিত্রিত করায়—এ তেমনি চিত্র । শূভ-নিশূভের যুদ্ধ : মহিষাসুরের যুদ্ধ : দশ অবতার : অষ্ট নায়িকা : সন্ত মাতৃকা : দশ মহাবিদ্যা : কৈলাস : বৃন্দাবন : লঙ্কা : ইন্দ্রালয় : নবনারী-কুঞ্জর : বস্ত্রহরণ : সকলই চিত্রিত ।’

বঙ্কিমের অভিত্রায়ে প্রেমময়ী প্রফুল্ল দুঃখের দমন ও শিষ্টের পালনকারিণী শক্তিময়ী ঐশ্বর্যময়ী দেবী চৌধুরাণী । তাই তাঁর সিংহাসনের পৃষ্ঠপটে কৃষ্ণলীলা ও দুর্গাপট (দ্র: চিত্র নং—৭) আঁকা এই চারুচিত্র । বৃন্দাবনলীলা চিত্রে প্রফুল্লর প্রেমময়ী সন্তার বাজনা আর দুর্গাপটে রয়েছে দেবী চৌধুরাণীর শক্তিমাতৃকারূপের ইঙ্গিত । দশভূজা দুর্গার চালচিত্র সম্বন্ধিত বিগ্রহের ছবির উপকরণ বঙ্কিম তাঁর পৈতৃকগৃহের বার্ষিক দুর্গোৎসবের জাঁকজমকপূর্ণ প্রতিমা থেকেই সরাসরি নিয়েছেন, কৃষ্ণনগর ঘাটের শ্রেষ্ঠ পটুয়া শশী পাল তাঁদের বাড়ির ঠাকুর গড়তেন সর্বাসুন্দর করে । উৎকৃষ্ট পট চিত্রকর চুঁচুড়ার মহেশ ও বীরচাঁদ সূত্রধর আঁকতেন চালচিত্রের পটগুলি অপূর্ব শিল্পকুশলতায় । বঙ্কিমের মনে সেই শিল্পকৃতির ছাপ গভীরভাবে আঁকা হয়েছিল ।^{২৭}

দশভূজা দুর্গা বঙ্কিমের প্রিয় প্রতিমা । জ্ঞান, স্বাধিক, বল, সিদ্ধি প্রদায়িনী দশভূজা দুর্গার ষড়ৈশ্বর্যময়ী মূর্তিময়ী রূপের মধ্যেই স্বদেশপ্রেমিক বঙ্কিম একদা তাঁর চিন্তাময়ী দেশমাতৃকার ধ্যানরূপটি খঁজে পেয়েছিলেন । ‘বন্দেমাতরম্’ সংগীতে যে ধ্যানরূপের বন্দনা, ‘আনন্দমঠ’-এর সত্যানন্দ-প্রতিষ্ঠিত বিগ্রহে তারই বর্ণনা । ‘আনন্দমঠ’ রচনার বহুকাল আগে ‘কমলাকান্তের দস্তর’-এ বঙ্কিমচন্দ্র প্রথম সুবর্ণময়ী বঙ্গপ্রতিমার ছবি এ’কে দেশের প্রতি ভক্তিতে আশ্রুত তাঁর হৃদয়মন্দিরে প্রতিষ্ঠা করেন । ‘এই আমার জননী জন্মভূমি—এই মূর্তিময়ী—মুক্তিকারিণী—অনন্তরত্নভূষিতা—একগুণে কালগর্ভে নিহিতা । রত্নমন্দির দশভূজ—দশ দিক্—প্রসারিত তাহাতে নানা আয়ুধরূপে নানা শক্তি শোভিত : পদতলে শত্রু-বিমর্দিত বীরজন কেশরী শত্রুনিষ্পীড়নে নিযুক্ত ।’ বঙ্কিমের আকাঙ্ক্ষিত দেশ-জননীর এই প্রতীকীরূপ সত্যানন্দের মন্দিরেও । সেখানে দেশ-জননীর দৈকালিক রূপ রচিত হয়েছে দুর্গার ত্রিবিধ রূপের মধ্য দিয়ে । ‘সর্বা-

লঙ্কারপরিভূষিতা হাস্যময়ী বাল্যক'বর্ণাভা ঐশ্বর্য'শালিনী' জগদ্ধাত্রীরূপে মা-র অতীতমূর্তি'; 'অন্ধকারসমাচ্ছন্ন কালিমাময়ী হৃৎসর্বস্বা নগিকা'-কালীরূপে দেশ-জননীর বর্তমান রূপ; ও 'দক্ষিণে লক্ষ্মী ভাগ্যরূপিণী—বামে বাণী বিদ্যাবিজ্ঞানদায়িনী—সঙ্গে বলরূপী কার্তিকেশ, কার্যসিদ্ধিরূপী গণেশ—নানা প্রহরণধারিণী শত্রুবিনাশিনী—বীরেন্দ্র-পৃষ্ঠবিহারিণী' নবার্ণকরণে জ্যোতির্ময়ী দশভুজারূপে মায়ের ভবিষ্যরূপটি বঙ্কিম যেমন পরম আবেগে রচনা করেছেন তেমনি সযতনে এঁকেছেন দেশমায়ের চিরন্তন মূর্তিটি। বঙ্কিমের অভীষ্টা দেবী সেই দেশ-জননীর বিশ্ববিমোহিনী-রূপ পরমজ্ঞান ও ধনের চূড়ান্ত ঐশ্বর্যে অতুলনীয়—বিষ্ণুর অঙ্কোপরি সে এক মোহিনী মূর্তি লক্ষ্মী ও সরস্বতীর অধিক সুন্দরী, অধিক ঐশ্বর্যাম্বিতা, গম্ভীর। কিয়ত দেব যক্ষরক্ষ সকলেরই বান্দিতা।

হেস্টির সঙ্গে বাদানুবাদমূলক ঐতিহাসিক পদ্রে^{২৬} বঙ্কিম লিখেছিলেন, 'The homage we owe to the ideal of the human realised in art is admiration.' বলেছেন, শিল্পী আপনার ধ্যানের ধনকে যখন বিগ্রহে রূপায়িত করে আপন অনুভূতি ও আবেগ সঞ্চার করে প্রাণ প্রতিষ্ঠা করেন তখনই প্রাণহীন পদতুল জাগ্রত প্রতিমায় পরিণত হয়। প্রতিমা রহস্যের ব্যাখ্যা করে আরও বলেছেন, 'The image is simply the visible and accessible medium through which I choose to send my homage to the throne of the Invisible and Inaccessible.' আর তাই অদেখা অধরা স্বদেশ আশ্রয় ভাবমূর্তিটিকে তিনি দেবীমাতৃকার শিল্পরূপ দিয়ে নিজের প্রেম ও ভক্তির অর্থ নিবেদন করেছেন। অবনীন্দ্রনাথের 'ভারতমাতা'র প্রস্তুতিপর্ব তো প্রকৃতপক্ষে বঙ্কিমেরই রচনা।

বিংশ শতকের গোড়ায় উদ্বেলিত স্বদেশীয়ানার যুগে ভগিনী নিবেদিতার অনুপ্রেরণায় উদ্বুদ্ধ অবনীন্দ্রনাথের দেশভাবনা 'ভারতমাতা' (১৯০৬) চিত্রে রূপায়িত হয়েছিল। গৈরিকবসনা চতুর্ভুজা শান্তশ্রীমন্দিতা ঊষাময়ী মাতৃ প্রতিমার স্তুতিব্যাখ্যা করে ১৩১৩ সালের ভাদ্র সংখ্যার 'প্রবাসী' পত্রিকায় নিবেদিতা নিবেদন করলেন, 'এশিয়ান্স্‌ভূত কল্পনাজাত মূর্তিটির চারি বাহু দৈবশক্তির বহুস্তর চিরস্বরূপ, ইহাই প্রথম উৎকৃষ্ট ভারতীয় চিত্র, যাহাতে একজন ভারতীয় শিল্পী যেন মাতৃভূমির অধিষ্ঠাত্রীকে ভক্তিদায়িনী, বিদ্যাদাত্রী, বসনদায়িনী, অন্নদামায়ের আত্মাকে দেশরূপী শরীর হইতে স্বতন্ত্র করিয়া তাঁহার সন্তানগণের মানসনেত্রে তিনি যেরূপ প্রতিভাত হন, সেইভাবে অক্ষিত

করিয়েছেন। মায়ের মধ্যে শিল্পী কি দেখিয়েছেন, তাহা এই চিত্রে আমাদের সকলের কাছে বিশদ হইয়া গিয়াছে।’

‘আনন্দমঠ’-এ কল্পিত দেশমাতার ঐকালিক ও চিরন্তন রূপটি দেখে আমরাও বিশদ বুঝতে পারি দেশমাতার মধ্যে শিল্পী বস্তু কী দেখেছেন বা দেখাতে চেয়েছেন। রঙে তুলি ডুবিয়ে পটের বকে ছবি যদি তিনি আঁকতেন তবে তিনিই হতেন স্বদেশমাতার প্রথম ভারতীয় শিল্পী। কবি তিনি, ক্রান্তদশী তিনি, জন্মভূমিকে ‘জননী’ সম্বোধন করেছেন প্রথম তিনিই—আবার দেশমায়ের ছবিও প্রথম তিনিই আঁকলেন ভাবের রঙে রঞ্জিত করে হৃদয়ের রসে সিক্ত করে কবি-কল্পনার সূক্ষ্ম তুলিটি টেনে সযতনে পরম অনুরাগ ভরে। বস্তুকের তাই ষথার্থ উপলব্ধি : ‘Man is by instinct a poet and an artist. The passionate yearnings of the heart for the ideal in beauty, in power and in purity must find an expression in the world of the real. Hence proceed all poetry and all art. Exactly in the same way the ideal of the Divine in man receives a form from him, and the form an image.’^{২৭} এই অনুভূত সত্যজাত প্রত্যয়েই ‘বঙ্গে দেবপূজা’ প্রবন্ধে বললেন, ‘সাকার পূজা কাব্য ও সূক্ষ্ম শিল্পের অত্যন্ত পূর্ণাঙ্গীকরক।’

এই প্রস্তরমূর্তি সকল.....যাহারা গড়িয়াছে তাহারা কি হিন্দু ?

ঊনবিংশ শতাব্দীতে ধর্মীয় ও সামাজিক নবজাগৃতির কালে পাশ্চাত্য শিক্ষায় শিক্ষিত যুক্তিবাদী মন যখন হিন্দুধর্ম সংস্কারে উদ্যত হলো তখন হিন্দুর বিগ্ণবাদই ব্রাহ্ম, খৃস্টান ও নিরীশ্বরবাদীর তীর আক্রমণে জর্জরিত হয়েছিল সবচেয়ে বেশি। তার প্রতিক্রিয়ায় স্বদেশের ঐতিহ্য ও মহিমাসম্পাদনী বস্তু এই সাকার পূজার অন্তর্নিহিত উদ্দেশ্যটি ব্যাখ্যা করে শিল্পের ক্ষেত্রে এম প্রয়োজনীয়তা বিশ্লেষণে তৎপর হলেন। এরই ফলে উপযুক্ত দৃষ্টান্ত সংগ্রহার্থে অভীষ্ট প্রতিমাশিল্পের সম্বন্ধে ক্রমশ তিনি প্রবেশ করলেন এদেশী ভাস্কর্য শিল্পের অবহেলিত ক্ষেত্রে। এতদিন তিনি শূন্য দেশীয় চিত্রমহিমায় আবিষ্ট ছিলেন। জীবনের শেষ পর্যায়ে শূন্য হলো তাঁর স্বদেশী মূর্তি-কলার

জগতে পরিভ্রম্য। প্রাথমিক ভাবে তাঁর এই প্রতিমাশিল্পের উল্লেখ উদাহরণের সম্বন্ধে ফেরা যেন দুরাকাঙ্ক্ষার বৃথা ভ্রমণেই পর্যবসিত হলো। সেই মূহুর্তে তাঁর চারপাশে ঘূর্ণিগির কুমোরের গড়া মাটির পদ্মতুল বা 'Bazaar toys'^{২৮} ছাড়া কোনো নিদর্শনই চোখে পড়েনি। তাই বৃদ্ধি তাঁর দ্রুত সিদ্ধান্ত : 'India has produced no sculptors.'

প্রকৃতপক্ষে উনিশ শতক ভারতীয় ভাস্কর্যশিল্পের ক্ষেত্রে বন্যা যুগ। ভারতীয় ভাস্কর্যের ঐতিহ্যগত ধারাটি মূর্তিবিরোধী গোঁড়া মুসলিম শাসকদের আমল থেকে বিনষ্ট হতে শুরুর করে। দীর্ঘকাল মুসলিম শাসন কবলিত বাংলা-দেশেও মূর্তিশিল্প বিকাশের পথটি ক্রমে রুদ্ধ হয়ে যায়। অবশ্য বাংলার মন্দির-গাত্রে পোড়ামাটির অলংকরণে ভাস্কর্যশিল্প আর এক বিশেষ সম্ভ্রমত মাত্রা ও মর্যাদা লাভ করে। কিন্তু বঙ্গিমের দৃষ্টি যে-কোনো কারণেই হোক সে দিকে যায়নি। মেদিনীপুর বীরভূম ও হুগলীর মতো মন্দির টেরাকোটা শিল্পে সমৃদ্ধ স্থানে বসবাস কালেও যে বাংলার মন্দির স্থাপত্য ও ভাস্কর্যে তাঁর নজর পড়ে নি এ কথা ভাবলে অবাক লাগে। যাই হোক, বাংলার ভাস্কর্য বলতে সেই মূহুর্তে তিনি পরিচিত ছিলেন কেবল কুমোরের গড়া পদ্মতুল ও প্রতিমার সঙ্গে। কলকাতা আর্ট স্কুলের ছাত্ররাও কেবল গ্রীক মডেলের প্লাস্টার ছাঁচের অনুরণনে মাটির প্রতিমূর্তি গড়া অভ্যাস করত। প্রাচীন ভারতীয় মূর্তিশিল্পের কোনো রূপ সম্পর্কে প্রকৃত জ্ঞান ও শ্রদ্ধা সে যুগের বিদেশী শিল্পশিক্ষক বা প্রাচ্যগবেষক কারোরই ছিল না। 'History of Indian and Eastern Art and Architecture'-এর লেখক ফাগুৎসনের দৃষ্টি ভারতীয় মন্দিরের স্থাপত্য-শৈলীতেই বিশেষভাবে নিবদ্ধ ছিল। ম্যাক্সমুলের সাহেবের মতো প্রাচ্যপ্রেমীও ভারতীয় শিল্পসৌন্দর্যতত্ত্বের মর্মরহস্য উপলব্ধি করতে না পেরে মন্তব্য করেন, 'The idea of the Beautiful in Nature did not exist in the Hindu mind. It is the same with their description of human beauty.They never excelled in sculpture, or painting.'^{২৯}

Victoria and Albert Museum-এর Official handbook-এও তৎকালীন ঘোষণা, 'The monstrous shapes of the Puranic deities are unsuitable for the highest forms of artistic representation and this is possibly why sculpture and painting are unknown as fine arts in India.'^{৩০}

মনিয়ের উইলিয়ামস-এর কশাঘাত আরও তীব্র, 'Not a single fine

large painting or beautiful statue is to be seen throughout India. Even the images of gods are only remarkable for their utter hideousness.'^{৩১}

এই ধরনের মনোভঙ্গকারী মন্তব্যে বঙ্কিম বিরক্ত হয়েছিলেন ঠিকই, তবে বিভ্রান্তও কম হননি। পাশ্চাত্য শিক্ষায় গড়া মেজাজ দৃষ্টিভঙ্গি এবং প্রাচ্য সংস্কারগত মন আর অভিমানের তীব্র টেনশন তাঁর মধ্যে এক অদ্ভুত দ্বন্দ্ব সৃষ্টি করেছিল। তাই তিনিও বিলিতি সাহেবদের মতো সীমিত জ্ঞানের পর্দার ভিত্তিতে সহসা আমাদের হতচর্কিত করে লিখে ফেলেন, 'Our idols are hideous ; say they. True ; we wait for our sculptors. It is a question of art only. The Hindu pantheon has never been adequately represented in stone or clay ; because India had no sculptors. The few good images we had have been mutilated or destroyed by the hands of Musalman Vandals. The images we worship in Bengal are as works of art, a disgrace to the nation. Wealthy Hindus should get their Krishnas and Radhas made in Europe.'^{৩২}

এক বাক্যেই বঙ্কিমের এই মন্তব্য মনে তাঁর বিক্ষিপ্ত সৃষ্টি করে ঠিকই কিন্তু সেই কাল এবং পরিপাশ্বর্বে খঁড়ি দিয়ে বিচার করলে বঙ্কিমকে সম্পূর্ণ দোষী করাও চলে না। ভারতীয় ভাস্কর্যের উৎকৃষ্ট নিদর্শন সত্যিই তো বঙ্কিমের চারপাশে তখন কিছুই ছিল না। প্রাচীন ভাস্কর্যের অভঙ্গ পরিপূর্ণ রূপ দেখার সৌভাগ্য তখনও তাঁর হয়নি। অজন্তা ইলোরার নাম মাত্র শুনেছেন, দেখেননি তার নিদর্শন চিত্র, তখনও আবিষ্কৃত হয়নি পালদেশের বিস্ময়কর মূর্তিসম্পদ। যদি এই ঐশ্বর্যের সঙ্গে তাঁর পরিচয় ঘটত, তবে তিনি লিখতেন না যে ভারতে ভাস্কর জন্মায়নি, এ কথা জোর দিয়েই বলা যায়। ঠিক সেই যুগ-মুহূর্তের জন্যে কথাটি সত্যমূলক। বাংলার আর্ট স্কুলে অম্বদা বাগচীর মতো চিত্রী তাঁর হলেও, কোনো দক্ষ ভাস্কর তখনও অনুপস্থিত। সাহেব শিক্ষকেরা দিশী ভাস্কর গড়ার চেষ্টাও করেননি। মল্লিকবাড়ি বা পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুরবাড়ির গৃহশোভাকারী মর্মর পুস্তালিকা বিলেত থেকে আমদানি করা। বৃটিশ শাসকের অভিরুচি মতো নানান স্মারকমূর্তিও বিলেত থেকে গাড়িয়ে জাহাজে বয়ে এনে এদেশে স্থাপন করা হয়েছিল। রিচার্ড ওয়েস্টম্যাকটের গড়া ওয়ারেন হেস্টিংসের মর্মর মূর্তি (১৮৩০) বা বোর্নটনের ব্রোঞ্জ মূর্তি, জেমস্ আউটসামের ব্রোঞ্জ মূর্তি (১৮৭৪) তার নিদর্শন। ব্রোঞ্জ ঢালাই বা

পাথর খোদাই শিক্ষার সুযোগ উনিশ শতকে ভারতের শিল্পশিক্ষার ক্ষেত্রে ছিল না। এ যুগের শেষপাদে ভাস্কর্যের পাঠ নিতে ইচ্ছুক তরুণেরা তাই পাড়ি দিয়েছিলেন বিলেতে। রোহিণীকান্ত নাগ বা ফণীন্দ্রনাথ বসুর ভাস্কর হিসেবে খ্যাতি বিষ্কম দেখে যেতে পারেননি। প্রাচ্য ভাস্কর্যের প্রকৃত আদর্শ তাঁর সামনে ছিল না বলেই পাশ্চাত্য শিল্পপরীতকে তাঁর গ্রহণযোগ্য মনে হয়েছিল। বিলাতি রীতিবদ্ধ সুশৃঙ্খল শিক্ষাগত শিল্পনৈপুণ্যে তাঁর আস্থা ছিল—‘বিষবৃক্ষ’-এ চিত্র-রচনার ক্ষেত্রে সে কুশলতার স্বীকৃতি দিয়েছেন। বিলেত থেকে রাধাকৃষ্ণের মূর্তি গাড়িয়ে আনতে চেয়েছিলেন কারিগরি শিল্প হিসেবে তা নিকৃষ্ট দিশি কুমোরের কাজের থেকে উৎকৃষ্ট হবে ভেবেই। যদিও এ কথাও নিশ্চিত যে সেই বিলাতি রাধাকৃষ্ণ মূর্তি তাঁর সম্পূর্ণ ধ্যানরূপের প্রতিচ্ছবি হতো না কখনোই।

তাই, শেষপর্যন্ত দেখি ভারতের উৎকৃষ্ট মূর্তির নিদর্শন বিষ্কম গিরিগুহায় আবিষ্কৃত ভাঙাচোরা প্রাচীন ভাস্কর্যের মধ্যেই খুঁজে পেলেন। সেইসঙ্গে তাঁর পূর্ব ধারণা সম্পূর্ণ সংশোধন করে বিদেশী নকল শিল্পের নিন্দা ও প্রাচীন ভারতীয় শিল্পকীর্তির প্রশংসায় মূগ্ধ হয়ে উঠলেন। আপন ঐতিহ্যের এই বিস্মৃত রূপটিকে খুঁজে পাবার জন্যে তাঁর মন ব্যাকুল হয়েছিল অনেকদিন আগেই। কমলাকান্তরূপী বিষ্কমের আকুল আর্ত ‘একটি গীত’-এ মূর্ছিত হয়েছিল, ‘আমার এই বঙ্গদেশের সুখের স্মৃতি আছে—নিদর্শন কই? দেবপালদেব লক্ষ্যগনেন, এ সকলের স্মৃতি আছে, কিন্তু নিদর্শন কই? সে গোড় কই? সে যে কেবল যবনলাঞ্ছিত ভগ্নাবশেষ। কীর্তি কই? কীর্তিস্তম্ভ কই? চাহিব কোন দিকে?’ (কমলাকান্তের দস্তর, ব. র. ২য় খণ্ড, পৃ. ৮৭)

অবশেষে উড়িষ্যার নির্জন প্রান্তরে উদয়গিরি ললিতাগিরির শিখর সানুদেশে মৃত্তিকাপ্রোথিত ভগ্নগৃহবিশিষ্ট প্রস্তর ইষ্টক বা মনোমুগ্ধকর প্রস্তর-গঠিত মূর্তিরাশিতে সেই মহীয়সী কীর্তি খুঁজে পেলেন। আব তখনই এতদিনের আত্মবিস্মৃতির জন্যে, অজ্ঞতার জন্যে, অনুশোচনায় ধিক্কারে তাঁর মন ভরে গেল, ‘হায়! এখন কি না হিন্দুকে ইন্ডিস্ট্রিয়াল স্কুলে পদতুল গড়া শিখিতে হয়! কুমারসম্ভব ছাড়িয়া সুইনবর্ন পড়ি আর উড়িষ্যার প্রস্তর-শিল্প ছাড়িয়া সাহেবদের চাঁনের পদতুল হাঁ করিয়া দেখি’ (সীতারাম, ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৮৯৩)।

এই উৎকৃষ্ট স্বদেশী শিল্পের পরিবর্তে চীনেমাটির পদতুল অথবা বিলাতি খাঁচের বাগানবাড়ি মার্কা পদতুলে এ দেশের ধনীর গৃহ শোভিত হয় ভেবে তিনি তখন ক্ষুব্ধ, বেদনাহত। ভারত যে প্রকৃতই মূর্তিশিল্পে দীন নয় বরং মহিমময়-

সম্পন্ন, এই আবিষ্কারের আনন্দ উচ্ছ্বাসিত আবেগে লিপিবদ্ধ হয়েছে 'সীতারাম'-এর (১৮৮৭) গ্রন্থোদগম পরিচ্ছেদে ললিতগিরি উদয়গিরির কাবাক বর্ণনায়। আত্ম-আবিষ্কারের আনন্দ জ্ঞাপনের জন্যেই যেন শ্রী ও জয়ন্তীকে নিয়ে গেলেন লেখক উড়িষ্যার সেই গিরিগুহায়। সেই অপূর্ব শিল্পরস-সন্তোগের আনন্দের তীব্রতায় বঙ্কিমের কণ্ঠ পেয়েছে কবিভাষা : বাঁধভাঙা উচ্ছ্বাসে ঝরে পড়েছে আবেগ। সুরগ্রাম বাঁধা পড়েছে উচ্চ তারে, 'পাথর এমন করিয়া যে পাণিধ করিয়াছিল, সে কি এই আমাদের মত হিন্দু? এমন করিয়া বিনা বন্ধনে যে গাঁথিয়াছিল, সে কি আমাদের মত হিন্দু? আর এই প্রস্তরমূর্তি সকল যে খোদিয়াছিল—এই দিব্য পুষ্পমালাভরণভূষিত বিকম্পিতচেলাগুল প্রবন্ধ-সৌন্দর্য, সর্বাঙ্গসুন্দরগঠন, পৌরুষের সহিত লাবণ্যের মূর্তিমান, সন্মিলনস্বরূপ পুরুষমূর্তি' যাহারা গড়িয়াছে, তাহারা কি হিন্দু? এই কোপপ্রেমগর্বসৌভাগ্য-সুফুরিতাধরা, চানাম্বর্য তরলিতরঙ্গহারা, পীবরযৌবনভারাবনতদেহা এই সকল স্ত্রীমূর্তি (চিত্র নং ৮ দ্রষ্টব্য) যাহারা গড়িয়াছে তাহারা কি হিন্দু? ' (সীতারাম, ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৮৯৩)

শিল্পবস্তু প্রত্যক্ষ সৌন্দর্য স্বাদ উপভোগজনিত নান্দনিক ব্যাখ্যা বঙ্কিমের আগে বাংলা সাহিত্যে এমন করে আর কে করেছিলেন? আধুনিক কালের শিল্প-বিশ্লেষক শিল্পী বিনোদবিহারীর ধারণা সমর্থনে অনায়াসে বলা যায়, 'বাংলা ভাষায় art aesthetic সম্বন্ধে আলোচনায় বঙ্কিমচন্দ্র pioneer'।^{৩৩}

সমগ্র বঙ্কিম রচনা পরিক্রমাশেষে অতঃপর অনুভব করা যায় যে শিল্প সৌন্দর্যের প্রতি বঙ্কিমচন্দ্রের দুর্নিবার আকর্ষণ ছিল সহজাত। পটে আঁকা ছবির প্রতি ছিল তাঁর সর্বশেষ দুর্বলতা। ভাস্কর্য শিল্পের সুসমঞ্জস ছন্দোময় গঠনবিন্যাস তাঁকে মুগ্ধ করত। তাঁর আয়ত্তাধীন সমস্ত শিল্পসামগ্রী দু'চোখ ভরে সপ্রেমে তিনি দেখেছেন। এই দেখা আর ভালোবাসা তাঁর সাহিত্যশিল্পে এক ধরনের রূপটান রচনা করেছে। পটে আঁকা ছবির চিত্রকল্প বার বার ব্যবহার করেছেন। যেমন 'নদীপারস্থিত উচ্চ অট্টালিকা এবং দীর্ঘ তরুণের সকল বিমলাকাশপটে চিত্রবৎ দেখাইতেছিল' (দুর্গেশনন্দিনী, ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৬৩)।

শিল্পরসে কৃষ্ণোজ্জ্বল বর্ণের ক্রমবিন্যাসে বর্ণবৈপরীত্যে সাহায্যে চমৎকারিত্ব সৃষ্টির কথা বলা আছে। শিল্পী বঙ্কিমও সেইভাবে বর্ণসমাবেশ ঘটিয়েছেন। যেমন 'শ্যামসিলিলে শ্বেত মুক্তাহার' (ইন্দিরা, ব. র. ১ম খণ্ড, পৃ. ৩৪৪)। 'স্বিরদশুদ্র ক্ষণদেবে সুরবর্ণপুষ্পশোভিত নীল উত্তরীয়' (যদুলালদুরীয়,

ব র ১ম খণ্ড, পৃ. ৩৯০)।

বঙ্কিম তাঁর সময়ে তাঁর পক্ষে লভ্য দেশী বিদেশী যা কিছু শিল্প-সামগ্রী দেখেছেন, নিজের রচনায় তার স্বাক্ষর রেখে গেছেন। ভারতীয় মিনিয়ের, বিলিতি অয়েল পেন্টিং, দেশী পৌরাণিক ছবি, বিদেশী আর্ট অ্যালবাম, দেশী পটুয়ার পট, মৃন্ময়ী দেবীপ্রতিমা এবং ধনীর বিলাস ভবনের বিলিতি কারিগরের মর্মরমূর্তি—হিন্দুমেলায় দেশী শিল্পোদ্যম ও ইংরেজ প্রশিক্ষকের অধীনে এদেশী ছাত্রশিল্পীর শিক্ষাগত নৈপুণ্য; সব কিছুই তাঁর মনে দাগ কেটেছে।

তাঁর উপন্যাসসৃষ্টির প্রথম পর্বে যেমন প্রাচ্য ও প্রতীচ্য সাহিত্য প্রভাবের সংঘাত সমন্বয় লক্ষণীয়, তেমনি এ সময়ের শিল্পমনস্কতার ক্ষেত্রেও ফুটে ওঠে দেশী-বিদেশী শিল্প বিষয়ের মিশ্রটানে এক খরনের বিশেষ বদনট। এই কারণেই সেই পর্বে অবাধ অনুপ্রবেশ ঘটেছে পৌরাণিক দেশী ছবির পাশাপাশি শৈল্পপীয়র গ্যালারির আলোচনার, অনুপম মর্মরমূর্তির পাশাপাশি মৃন্ময়ী দেবীপ্রতিমার। একই কারণে তাঁর নায়িকার রূপবর্ণনায় প্রাচ্য শিল্পসুলভ কল্পসম্ভব চিত্রায়ণের সঙ্গে মিলেমিশে যায় বিলিতি অয়েলপেন্টিং-এর আদল—দুর্গেশনন্দিনীর মুখশ্রী বর্ণনায় পাশাপাশি আসে দেহরূপ বর্ণনা, ‘প্রস্তরশ্বেত গ্রীবা, কর্ণভরগম্পর্শ-প্রার্থী পীবরাংস, কোমল করপঙ্কব, স্থূল কোমল রজ্জালংকার খচিত—অঙ্গুলিতে রজ্জাদুরীয়’ মনে হয় যেন রুবেন্সের ছবি। প্রাচ্য উপমার ভাষায় ভাবের রঙের আলোছায়ায় নায়িকার মুখশ্রী ও ভাবলাবণ্য ফুটিয়ে তুলতে তুলতে আবার কখনো অন্য মনে গড়ে ফেলেন হেলেনিক প্রতিমা। দুর্গেশনন্দিনী ও রজনীর রূপ পরিস্ফুটনে তার প্রমাণ।

অপূর্ব আয়তশালিনী ইন্দীবরিনন্দী চক্ষুর প্রতি বঙ্কিমের ভারতীয় শিল্পীসুলভ দূর্বলতা। যেমন ‘রজনী’তে দৃষ্টিহীনা নারীরূপ তাঁর মনে স্ফোভ জাগায়, ‘কারিগরে পাথরে খোদিত চক্ষুঃশূন্য মূর্তি গড়ে কেন?’ নায়িকার মুখচ্ছবি বর্ণনায় বঙ্কিম প্রাচ্যচিত্রী কিন্তু যৌবনশ্রীময়ী রমণীর সূঠাম দেহ গঠন বার বার তাঁর মনে জাগায় দক্ষ ভাস্করের গড়া প্রস্তরমূর্তির উপমা। আবার বাক্তিময়ী নারীর সম্প্রদ-জাগানো সৌন্দর্যের ব্যঞ্জনায় যেমন, আয়েষা, কপাল-কুন্ডলা, মৃণালিনী কি চণ্ডলকুমারীর বর্ণনা দিতে বঙ্কিম বার বারই ভারতীয় দেবীপ্রতিমার মহিমময়ী রূপৈশ্বর্যের শরণপ্রার্থী। সাহিত্য জীবনের শেষ পর্যায়ে স্বদেশপ্রেমে যতই আপন্নত হয়েছে তাঁর মন, বঙ্কিমের দৃষ্টি ততই গেছে দেশজ পটশিল্প ও পটুয়ার গড়া প্রতিমা শিল্পের দিকে। শেষ উপন্যাস দ্বয়ীতে ভাবগত

ও তৎসুগত প্রাধান্য মেনে নিয়েই ভাবময়ী নায়িকা মূর্তি গড়া হয়েছে। তাই সেই পর্যায়ে নায়িকার শারীরসৌন্দর্যের অনূপদুগ্ধ বর্ণনায় আর তেমন যত্ন নেই। 'ধবল-প্রস্তর' নির্মিত প্রায় প্রতিমা'র উল্লেখও মেলে না। কেবলই দেখি দেবী-প্রতিমার উপমা। কল্যাণীকে তাঁর মনে হয় 'দেবলোকে শাপগ্রস্তা দেবী', দেবী চৌধুরাণীকে দেখেন 'রূপবতী মূর্তিমতী সরস্বতী' রূপে, আর শ্রী, 'মূর্তিমতী বনদেবী', বৃষ্কারুটা মহিষমর্দিনী।

সাহিত্যের মধ্যে সমকাল প্রচলিত শিল্পধারার অঙ্গীকরণ বঙ্কিমচন্দ্রের রচনায় যেমন সুস্পষ্ট বঙ্কিমকালীন ও তৎপরবর্তী সাহিত্যে আর কিন্তু অনায়াসলক্ষ্য নয়। আধুনিক সমাজ অধিকতর শিল্পসচেতন হওয়া সত্ত্বেও আধুনিক সাহিত্যে যুগশিল্পের প্রক্ষেপ বা প্রভাব এমন ভাবে আর তো চোখে পড়ে না। অথচ প্রাচীন সংস্কৃত কাব্য সাহিত্যে নানাভাবে শিল্প-প্রসঙ্গ ছড়ানো। সেকালে কাব্য ও শিল্প ছিল ওতপ্রোত। জাতককাহিনী রামায়ণ মহাভারত তথা কালিদাসের কাব্যবিষয় চিত্রী ও ভাস্করের শিল্পকর্মে বাঁধা পড়েছে—আবার সমসাময়িক ভিত্তিচিত্র প্রতিকৃতিচিত্র লোকশিল্প ও ভাস্কর্য প্রসঙ্গ সাহিত্যিক অভিপ্রায়েই স্থান পেয়েছে কালিদাস ভবভূতি বাণভট্টের মতো কবিবৃন্দের রচনায়।

প্রাচীন ভারতীয় চিত্র ভাস্কর্য ছিল কাহিনীসমৃদ্ধ, অন্য পক্ষে প্রাচীন কাব্যসাহিত্যে ছিল চিত্রগুণসম্পন্ন। চিত্রায়িত বর্ণনায় রূপে রসে ভরা কল্পরাজ্য গড়ে তোলায় প্রাচীন কবিপ্রতিভা ছিল সম্বল। এদিক থেকে বঙ্কিমচন্দ্র আধুনিক বাংলা কথাসিল্পের জগতে প্রাচীন ভারতীয় শিল্পপ্রাণকবিদের যোগ্য উত্তরসূরী। বাণভট্টের 'কাদম্বরী' প্রসঙ্গে গৌরী ধর্মপাল যেমন বাণপ্রতিম শ্লিষ্ট ভাষায় বলেছেন—'বর্ণনা (description) তো নয় যেন বর্ণনা (painting)'^{৩৪}—সেই গুণ তো উত্তরাধিকারসূত্রে বঙ্কিমচন্দ্রও বর্তেছে। খুদুপদীসাহিত্যের সৌন্দর্যলোক তাঁকে তাঁর সম্ভ্রানে টেনেছে। নিত্যজীবনের শিল্পচর্চার বার্তা তিনি সেখান থেকেই আহরণ করেছেন। সাহিত্যের মধ্য দিয়ে সেই বার্তা ছড়িয়ে দিতে দিতে ক্রমশ তাঁর দৃষ্টি আপন শিল্প ঐতিহ্য সম্ভ্রানে তীক্ষ্ণ হয়ে উঠেছে। এরই ফলে ক্রমশঃ তিনি হয়ে পড়েছেন সমকালীন শিল্পধারা সম্পর্কে সচেতন, বিশ্লেষণাত্মক, আর ঐতিহ্যগত শিল্প সম্পর্কে স্পর্শকাতর ও ভাবাতুর।

বঙ্কিমের মনোযোগী শিল্পানুসন্ধান এবং শিল্পদরদের প্রসঙ্গে এদেশে উনিশ শতকের শিল্প-প্রেমী ইংবেজদের একটি বিশেষ ভূমিকা স্বীকার করতেই হয়। এদেশে শিল্প সম্পর্কে আগ্রহের জমিটি কিন্তু নতুন করে তাঁরাই প্রস্তুত করে দিয়েছিলেন। বিদেশী ভারতবিদ্যা পথিকেরা একদিকে সংস্কৃত সাহিত্যের

অনুবাদ, আলোচনায় প্রাচীন ভারতের মহিমা সম্পর্কে আমাদের অবহিত করেছেন—অপর দিকে প্রত্নতাত্ত্বিক আবিষ্কার ও সংগ্রহের সাহায্যে অনাদরে অবহেলায় হারিয়ে যাওয়া শিল্পরত্ন উদ্ধার করেছেন। এশিয়াটিক সোসাইটি, আর্ট স্কুল, ইন্ডিয়ান মিউজিয়মের সংগ্রহ গড়ে উঠেছে তাঁদেরই উদ্যোগে, উৎসাহে। উড়িষ্যা অজন্তা ইলোরার সম্পদ বিদেশী অভিযানেই আবিষ্কৃত হয়। শিল্প বিদ্যালয় স্থাপন করে শিক্ষাগত অভ্যাসের মাধ্যমে প্রকরণ কৌশল ও নৈপুণ্য আয়ত্তের সুযোগ এদেশী শিক্ষার্থীদের কাছে তাঁরাই করে দিয়েছিলেন। তথ্য হিসাবে এ-সবই স্বীকার্য। বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর কালপ্রবর্তিত শিল্পোল্লোলনের সাহায্যে তাঁর শিল্পোৎসুক মনটিকে সমৃদ্ধ করে নিয়েছিলেন। সোসাইটি ও মিউজিয়ম সংগ্রহ তাঁকে প্রাচ্যশিল্প দেখার সুযোগ করে দিয়েছিল : আর্ট স্কুলেব সূক্ষ্মল পদ্ধতির শিক্ষা শিল্পীর নৈপুণ্য ও কারুকৃতি সম্পর্কে সজাগ করে তুলেছিল। ইংরেজদের শিল্প শৌখিনতাকে তিনি মনে মনে প্রস্রা করতেন। মধ্যযুগের গৃহের পারিপাট্যসাধন ইংরেজদের নকলেই সম্ভব হয়েছে, আমাদের প্রকৃত স্বভাবে এই ধরন ছিল না—বঙ্কিম নিজেই তা স্বীকার করেছেন। ইংরেজদের সুসজ্জিত বৈঠকখানা তাঁর সাহিত্যেও প্রভাব বিস্তার করেছে। প্রকৃতপক্ষে বঙ্কিম পাশ্চাত্য শিক্ষায় অর্জিত বৈদম্ব্য ও স্বভাবগত সৌন্দর্য-বোধের সাহায্যে শিল্পের ক্ষেত্রে স্বদেশী মহিমা খুঁজে পেতে চেয়েছিলেন। ইংরেজের তৈরি শিল্প দৃষ্টান্তের প্রতি তুলনায় খুঁজে পেতে চেয়েছিলেন দেশী শিল্প দৃষ্টান্ত। মূলত ভারতবাসী যে শিল্প-অচেতন নয়—সৌন্দর্য-প্রীতি শিল্পতৃষ্ণা যে তার নিজস্ব ঐতিহ্যগত, এই সত্যানুসন্ধানেই তিনি আজীবন শিল্পজগতে পরিক্রমা করেছেন।

কীর্তি কই ? কীর্তি স্তম্ভ কই ?

চিত্র ও ভাস্কর্যের সঙ্গে সঙ্গে এদেশের স্থাপত্য সম্বন্ধেও বঙ্কিমের কৌতূহল ও সচেতনতা তাঁর উপন্যাসে লক্ষ্য করা যায়।

‘আর্যজাতির সূক্ষ্ম শিল্প’ প্রবন্ধে ভাস্কর্য ও স্থাপত্যকে একই বন্ধনীভুক্ত করে বঙ্কিম লেখেন—‘যে বিদ্যার অবলম্বন আকার তাহা দ্বিবিধ। জড়ের আকৃতি সৌন্দর্য যে বিদ্যার উদ্দেশ্য, তাহার নাম স্থাপত্য। চেতন বা উদ্ভিদের

সৌন্দর্য' যে বিদ্যার উদ্দেশ্য, তাহার নাম ভাস্কর্য' ।

শিল্পের যে দুটি বিদ্যার অবলম্বন আকার গঠন সৌকর্য'ই যে সেই দুই শিল্পের মৌল গুণ বস্কম সে তত্ত্বটি জানেন ও বোঝেন । ভাস্কর্যের মতো স্থাপত্যও দ্বিমাত্রিক শিল্প । তবে একে বলা যায় ইমারত শিল্প । এরও আছে উচ্চতা, বেধ, বিস্তার, সূক্ষ্ম কারিগরী ও সামগ্রিক আবেদন । কিন্তু সর্বোপরি স্থাপত্যের আছে ব্যবহারিক উপযোগিতা । একটি অখণ্ড সৌধ, অথবা মূল কোনো সৌধসমেত তার নানা শাখাসৌধ, সেইসব সৌধের অঙ্গপ্রত্যঙ্গের খণ্ডটিনাটি সব মিলিয়েই স্থাপত্যের রূপের সম্পূর্ণতা এবং সামগ্রিক আবেদন । স্থাপত্য ঘুরে ফিরে নানান পাশ ও কোণ থেকে উদ্ভবতলে অবতলে দৃষ্টি মেলে দেখার বিষয় । স্থাপত্যের আছে বহিরঙ্গ ও অন্তরঙ্গ রূপ । প্রবেশ মূখে সদরে ধরা পড়ে পুরোদৃশ্য ক্রমে অন্তরে ঢুকলে নজরে আসে আভ্যন্তরীণ স্তর বিন্যাস ও অনুপদুঃখ সজ্জা ।

বস্কম তাঁর 'আর্য' জাতির সূক্ষ্ম শিল্প' প্রবন্ধে স্থাপত্য সংজ্ঞায় এ সব বিষয়ে বিশদ হননি । কিন্তু তাঁর উপন্যাসে বিন্যস্ত স্থাপত্য প্রসঙ্গে ইমারতী শিল্পের এই লক্ষণগুলি ফুটিয়ে তুলেছেন ।

স্থাপত্যকে বলা হয় বাস্তুশিল্প । বসতবাটি, কার্যালয়, গড়, স্মৃতিসৌধ, কীর্তিস্তম্ভ, দেবালয়, উপাসনা গৃহ প্রভৃতি যাবতীয় ইমারত স্থাপত্যের বিষয় ।

এই সব সৌধের মধ্যে বসতবাটি কার্যালয় দুর্গ ইত্যাদি হল ধর্ম সংপ্রবন্ধ ইমারত । মঠ, মন্দির, মসজিদ ধর্মীয় স্তম্ভ ইত্যাদি ধর্ম সম্পৃক্ত স্থাপত্য । সমস্ত সৌধেরই নির্মাণ যখন দৃষ্টিনন্দন সুসমা লাভ করে তখনই তা হয় স্থাপত্য শিল্পে উত্তীর্ণ ।

'দুর্গেশনন্দিনী'তে দুর্গস্থাপত্যের বর্ণনায় বস্কম তেমন বিশদ হননি । শুধু জানিয়েছেন দুর্গটি 'আমলশিরঃ পর্যন্ত কৃষ্ণপ্রস্তর নির্মিত' আর নিরাপত্তার জন্যে গড়খাই বেষ্টিত । (ব. র. ১ম খণ্ড পৃ. ৫৯—৬০)

'বিশবৃক্ষে' (১৮৭২) নগেন্দ্র-র বাস্তুগৃহ বর্ণনায় বস্কম প্রথম স্থাপত্য শিল্পে বিশেষ মনোযোগী ।

উপন্যাসের সপ্তম পরিচ্ছেদে কুন্দনন্দিনী মূন্ধ বিস্ময়ে 'মহাধনবান জমিদার' নগেন্দ্রনাথ দত্তের বিশাল ছয়মহলা বাড়ি খণ্ডটিয়ে দেখছে ।

'কুন্দ নগেন্দ্রের বাড়ি দেখিয়া অবাক হইল । এতবড় বাড়ি সে কখনও দেখে নাই । তাহার বাহিরে তিনমহল, ভিতরে তিনমহল । এক একটি মহল, এক একটি বৃহৎ পুরী । প্রথমে যে সদর মহল, তাহাতে এক লোহার ফটক দিয়া প্রবেশ

করিতে হয়, তাহার চতুর্পার্শ্বে বিচিত্র উচ্চ লোহার রেইল। ফটক দিয়া ভূগল্য, প্রশস্ত, রক্তবর্ণ, সন্নির্মিত পথে যাইতে হয়। পথের দুই পার্শ্বে গোগণের মনোরঞ্জন কোমল নবভূগবিশিষ্ট দুই খণ্ড ভূমি। তাহাতে মধ্যে মধ্যে মন্ডলাকারে রোপিত স্কুসুম পুষ্পবৃক্ষ সকল বিচিত্র পুষ্পপল্লবে শোভা পাইতেছে। সম্মুখে বড় উচ্চ দেড়তলা বৈঠকখানা। অতি প্রশস্ত সোপানারোহণ করিয়া তাহাতে উঠিতে হয়। তাহার বারেন্ডায় বড় বড় মোটা ফ্লটেড থাম; হর্মাতল মর্মর প্রস্তরাবৃত্ত। আলিশার উপরে, মধ্যস্থলে এক মন্ময় বিশাল সিংহ জটা লম্বিত করিয়া লোলজিহ্বা বাহির করিয়াছে। এইটি নগেন্দ্রের বৈঠকখানা। তৃণ পুষ্পময় ভূমিখণ্ড স্বয়ং দুই পার্শ্বে অর্থাৎ বামে ও দক্ষিণে দুই সারির একতলা কোঠা। এক সারিতে দন্তরখানা ও কাছারি। আর এক সারিতে তোষাখান এবং ভূতবর্গের বাসস্থান। ফটকের দুই পার্শ্বে দ্বাররক্ষকদিগের থাকিবার ঘর। এই প্রথম মহলের নাম ‘কাছারিবাড়ি’।

নগেন্দ্রের এই বাড়ি গোবিন্দপুর গ্রামে অবস্থিত। গ্রামটি ধীরে ধীরে বৃহৎ কলকাতা নগরীর রূপ নেবে। নতুন উপনিবেশী সভ্যতার পত্তন হচ্ছে এই গ্রামে। তাই নয়া আমদানী বিদেশী স্থাপত্যের আদলে গড়া হয়েছে মহাধনবান জমিদারের ‘নতুন বৈঠকখানা’। নগেন্দ্রের পুরো কাছারিবাড়ি যেন লাটসাহেবের বাড়ির অনুকরণ।

খনী জমিদার বা সামন্ত শ্রেণীর রাজাবাবুরা নবাগত বিদেশী স্থাপত্যের আদর্শে নয়া মহল গড়েছেন এমন দৃষ্টান্ত সেকালে প্রচুর।

বরাহনগরে হরকুমার ঠাকুরের বিখ্যাত ‘মরকত কুঞ্জ’ বা ‘এমারেল্ড বাগয়ার’, কিংবা কালীকঙ্কর পালিতের ২নং কর্নওয়ালিশ স্ট্রীটের বাড়ি, যেটি পরে দুর্গাচরণ লাহা কিনে নেন; কিংবা রাজেন্দ্রলাল মল্লিকের মার্বেল প্যালেস, এ সবই ইউরোপীয় স্থাপত্যের এদেশী সংস্করণ। তখন চোখের সামনেই রয়েছে গভর্নর্স হাউস, বিশ্ববিদ্যালয়ের বিখ্যাত সেনেট হল, টাঁকশাল ইত্যাদি থাঁটি বার্লতী রীতির স্থাপত্যের উদাহরণ। ডোরিক রীতির ধারীওয়লা মোটা মোটা ফ্লটেড্ (fluted) থাম, শ্বেতপাথরে বাঁধানো চওড়া ধাপের বিশাল সোপান শ্রেণী সমেত উঁচু ভিতের হল এই স্থাপত্যের বৈশিষ্ট্য (চিত্র—৯ দ্রষ্টব্য)।

নগেন্দ্রের আধুনিক খাঁচের বৈঠকখানা ও কাছারিবাড়ির পাশে ‘পূজার বাড়ি’।

সেখানে রয়েছে ‘রীতিমত বড় পূজার দালান : আর তিনপার্শ্বে প্রথামত দোতলা চক বা চত্বর। মধ্যে বড় উঠান। তাহার পাশে ঠাকুরবাড়ি। সেখানে

বিচিত্র দেবমন্দির, সুন্দর প্রস্তরবিশিষ্ট 'নাটমন্দির', তিন পাশে দেবতাদিগের পাকশালা, পূজারীদিগের থাকিবার ঘর এবং অতিথিশালা'। চক্ৰমেলানে পূজা দালান, ঠাকুরবাড়ি, দেবমন্দির সমেত এই ছকটি মধ্যযুগীয় সামন্ত-তান্ত্রিক ধনী সম্ভ্রান্ত হিন্দু বাঙালীর প্রথাগত বাস্তু নকশা। এখানে 'বিচিত্র দেবমন্দির' বলতে পোড়ামাটির অলংকরণযুক্ত দেবদেউল হতে পারে। মনে হয় বীক্ষম টেরাকোটা বা পোড়ামাটির শিল্পের আলাদা গুরুত্ব অনুধাবন করেননি। মন্দিরের বিচিত্র অলংকরণ মাত্র মনে করেছেন।

নগেন্দ্রর তিনমহল সদরের পেছনে তিনমহল অন্দরের পরিকল্পনাটিও সাবেকী রীতির। শূদ্ধ নগেন্দ্রর নিজস্ব অন্দরমহলাটি নবনির্মিত। এবং 'তাহার নির্মাণ পরিপাটি'। তাঁর শয়নঘর আধুনিক ফ্যাশনে সুসজ্জিত ও চিত্রিত ছিল। যেন সেটি মল্লিক বাড়ির অন্দর মহলের কোনো কক্ষ। 'ঘরটি প্রশস্ত, এবং উচ্চ, হর্ম্যতল শ্বেতকৃষ্ণ মর্মর-প্রস্তরে রচিত।' সেখানে রয়েছে বহুমূল্য দারুনির্মিত হস্তিদন্তখচিত কারুকর্ষবিশিষ্ট পর্যঙ্ক। বিচিত্র বস্ত্রমণ্ডিত কাষ্ঠাসন, বৃহদদর্পণ প্রভৃতি বিস্তর গৃহসজ্জার বস্তু। বেলগাছিয়া ভিলা, মাবে'ল প্যালেস, ঠাকুরবাড়ি প্রভৃতি বনেদী ধনীর শূদ্ধ গৃহস্থাপত্য নয়, আসবাবপত্র, চিত্র-ভাস্কর্য ও বিচিত্র শিল্পে (কিউরিও) সমৃদ্ধ ও সুসজ্জিত অন্দর মহলও ছিল দর্শনযোগ্য।

নগেন্দ্রর নতুন মহলের পাশে পূজাবাড়ির পেছনে রয়েছে "সাবেক অন্দর, তাহা পুরাতন, কু-নির্মিত, ঘর সকল অনুদ্ধ ক্ষুদ্র"। সেখানে বাস করেন বহু পরিজন, আশ্রিত ও পরিচারিকা দাসদাসীরা। এই মহলটিকে বলা যায় শিল্প-রুচির বালাইহীন খ্রীষ্টদম্ভ সাধারণ বাঙালী গেরস্তুর কোঠাবাড়ির নমুনা। ছোট ছোট চাপা কুঠুরির পুরনো ঢং-এর সাদামাঠা বাড়ি শোখীন বীক্ষমের পছন্দসই নয়, বোঝা যায়।

ছয় মহলা এই বিশাল দত্তবাড়ির পেছনে আছে এক পুরুষোদ্যান। সেখানে আছে শ্বেতপাথরের লতামণ্ডপ, প্রাচীর বেষ্টিত দীর্ঘিকা। বাড়ির বাইরে পশুশালা চিড়িয়াখানা। এইসব নিয়েই দত্তবাড়ির সামগ্রিক চেহারা। নতুন ও সাবেকী ঢং-এর মিশ্রণে গড়া নগেন্দ্রনাথের সুবিস্তৃত সৌখ্যসমিষ্ট সেকালের যে কোনো বনেদী বর্ধিষ্ণু সম্ভ্রান্ত হিন্দু ধনী বাঙালীর পূর্ণাঙ্গ বাস্তু-নকশা। বিত্ত-বৈভব বিলাস ও স্থান প্রাচুর্যের সেই উনিশ শত মীল যুগের বিত্তবানের বসতবাড়ির এটি একটি বিশ্বস্ত প্রমাণ চিত্র। বসতবাড়ির লাগোয়া পশুশালা ও চিড়িয়াখানার ছকটি সম্ভবতঃ মোগলাই সংস্কৃতি থেকে হিন্দুধনীর নিয়োগ ছিলেন।

পারিবারিক বসতবাড়ি ছাড়াও সেকালের বিলাসী ধনীরা একটু নিরালায়

প্রমোদভবন বা বাগানবাড়ি তৈরি করতেন। নগেন্দ্রের জ্যাক্সিট দেবেশ্বের দেবীপুরে 'বিচিত্র লোহার রেলিং ঘেরা' এক উপবনমধ্যে এইরকম বৈঠকখানা ছিল। 'কৃষ্ণ-কান্তের উইলে'-র গোবিন্দলাল, নির্জন প্রান্তরে কোনো নীলকুঠিয়াল সাহেবের পরিত্যক্ত বৃহৎ অট্টালিকা কিনে সেটি তাঁর বিলাসগৃহে পরিণত করেন। সাহেবদের তৈরি পুরনো পরিত্যক্ত প্রাসাদ বা কুঠিবাড়ি কিনে নেওয়া ছিল সেকালের বড়-লোক বাঙালীর বিশেষ শখ। যেমন দ্বারকানাথের বেলগাছিয়া ভিলার প্রাসাদোপম বাড়ি। এটি ওয়ারেন হেস্টিংসের আমলে তাঁর বিলাস-গৃহ হিসেবেই তৈরি। লর্ড অকল্যান্ডও এখানে কিছুকাল বাস করেছেন। ইউরোপীয় আসবাব ছবি ভাস্কর্য ও বিচিত্র শিল্প সংগ্রহ এ বাড়িরও বিশেষ আকর্ষণ।

'কৃষ্ণকান্তের উইল'-এ গোবিন্দলালের বাগানবাড়িটিও সাহেবী রুচিরই নজির। 'পুপ্পে, প্রস্তর পুস্তকে, আসনে দর্পণে, চিত্রে গৃহে বিচিত্র হইয়া উঠিয়াছিল।' (ব র ১ম, পৃ. ৫৫৮)

'বিষবৃক্ষের' যুগে হীরা দাসীর মতো দীন দরিদ্র দুঃখী ইতর জনেরা বাস করতো 'নিকোনো ঝরঝরে, আলপনা আঁকা' মেটে বাড়িতে। দস্তবাড়ির ইলাহী বর্ণনার পাশে হীরার কঁড়ে ঘরের ছোট ছবি একে বস্কিম সে যুগের ধনী দরিদ্রের সামাজিক ও অর্থনৈতিক বিসর্জিতের চেহারা স্পষ্ট করেছেন বলা যায়।

'বিষবৃক্ষ' বস্কিমের সমকালীন সমাজের নানাচিহ্নের ধারক। তাই তাঁর কালের চিত্র ভাস্কর্য স্থাপত্য ও গৃহসজ্জার কিছু নমুনা এ উপন্যাসে তিনি পেশ করেছেন।

'রাজসিংহ' তাঁর দৃষ্টি মধ্যযুগের ঐতিহাসিক কালে প্রসারিত। তাই মুসলিম তথা মগল স্থাপত্যের উল্লেখ সেখানে। 'চন্দ্রশেখরের' পটভূমিও ঐতিহাসিক। সেখানে মুর্শিদাবাদের নবাববাড়ির বর্ণনার সুযোগ ইচ্ছে করলে বস্কিম নিতে পারতেন, কিন্তু তিনি নেননি। এর কারণ সম্ভবতঃ 'চন্দ্রশেখরের' বিষয় ছিল অন্য এক শত'মুখী। শৈবলিনীর জটিল জীবন ও হৃদয় সমস্যায় বস্কিমের সমস্ত চিন্তা আচ্ছন্ন ছিল। তাই তিনি স্থান কালের বহির্পট সজ্জার অনুপদক্ষেপ মনোযোগ দেননি।

'রাজসিংহ'-র স্থান কাল পাঠ ইতিহাস ছেনে তুলে নেওয়া। চলচ্চিত্র-ধর্মী এ উপন্যাসের দৃশ্য গুণ। ঐতিহাসিক শিল্প উপাদানের খঁটনাটি বর্ণনায় সেই দৃশ্য হয়েছে বিশ্বস্ত চিত্র। কখনো ক্যামেরার Wide Angle-এ ধরার মতো করে দেখিয়েছেন দূরবর্তী স্থাপত্যের সুবিস্তীর্ণ অথবা সু-উচ্চ বহিরাঙ্গিক রূপ, কখনো ক্রোজআপ শটে দেখিয়েছেন আভ্যন্তরীণ গৃহসজ্জার অনুপদক্ষেপ বিন্যাস।

রাজপুত ও ইসলাম স্থাপত্যের নানা নিদর্শনের উল্লেখে বিশেষ স্থান এবং সময় এখানে ছবির মতো মূর্ত ।

‘রাজসিংহ’র সূচনা রূপনগরের রাজপ্রাসাদের অন্তঃপুর কক্ষের আভ্যন্তরীণ শিল্প সজ্জার বিবরণ দিয়ে । রাজপুত শিল্প সংস্কৃতিতে মৃদল শিল্প ছাপ ফেলছে, এই ধারণায়, সেই বর্ণনা প্রসঙ্গে বিষ্কম লেখেন—‘তখন তাজমহল ও ময়ূর তন্তের অনুকরণ-ই প্রসিদ্ধ’ ।

‘রাজসিংহ’র মৃদল প্রেক্ষাপট প্রসঙ্গে মৃদল আমলের সর্বশ্রেষ্ঠ ভারতীয় স্থাপত্য ও শিল্প নিদর্শনের উল্লেখ বিষ্কমের কাছে নিতান্ত জরুরী ছিল । তিনি লক্ষ্যও করেছিলেন, সে সময়ের সৌধশিল্পে পরমাশ্চর্য স্থাপত্য কীর্তি তাজমহলের প্রভাব ছিল অনিবার্য । স্বাধীনচেতা রাজপুত রাণা মহারাজারাও এড়াতে পারেননি বিধর্মীর শিল্প সৌন্দর্যের প্রবল প্রত্যাপ । তাঁদের শিল্পশৈলীতে পড়েছিল মৃদল ছাপ ।

মুসলিম স্থাপত্যের অন্যতম শিল্পপীঠ দিল্লী । বিষ্কমের বর্ণনায় “সহস্র সহস্র মর্মরাদি প্রস্তর নির্মিত মিনার গম্বুজ বরুজ আকীর্ণ নগরীগণ প্রধানা মহানগরী দিল্লী” । সেখানে ‘কুতুব মিনারের বৃহচ্ছাড়া ধূময় উচ্চস্তম্ভবৎ দেখা যায় । জুম্মামসজিদের চারিমিনার নীলাকাশ ভেদ করিয়া চন্দ্রলোকে উদ্ভিত হয়’ । রাজপথ, পণ্য বাণীকা, নাগরিক গৃহ, বিপণিকেন্দ্র চাঁদনী চৌকসহ এই দিল্লী নগরী ‘রাজসিংহ’র দ্বিতীয় খণ্ডের প্রথম পরিচ্ছেদে আলোকচিত্রের মতো স্পষ্ট ধরা আছে ।

দিল্লীর সেরা সৌধ দিল্লীর দুর্গ লাল কিল্লা । বিষ্কম তাঁর পাঠকমনে এই সৌধের একটি ধারণা পেয়ে দিতে চান । দ্বিতীয় খণ্ডের তৃতীয় পরিচ্ছেদে তাঁর বর্ণনা—‘দিল্লী মহানগরীর সারভূত দিল্লীর দুর্গ ; দুর্গের সারভূত রাজপ্রাসাদমালা ।... রাজপ্রাসাদমালার সারভূত অন্তঃপুর বা রঙমহাল’ । এই রঙমহালেই জেবউন্নিসার দর্পণমণ্ডিত বিলাসগৃহ শিশুমহাল ।

স্থাপত্য বর্ণনার কৌশল বিষ্কমের আয়ত্তে । বাইরের সামগ্রিক রূপের একটি পরিচয় দিয়ে তিনি ধাপে ধাপে অন্দরে এগিয়ে যান ও অনুপস্থিত কারুকাজ বা গৃহ-অলংকরণে পাঠকের নজর টানেন ।

‘বিষবৃক্ষে’ বিষ্কম ইন্দো-ইয়োরোপীয় স্থাপত্যে ও ‘রাজসিংহ’ ইসলামী সৌধশৈলীর সৌন্দর্যে আকৃষ্ট । কিন্তু শেষ পর্যায়ে চিত্র ও ভাস্কর্যের মতো স্থাপত্যের ক্ষেত্রেও দেখা যায় আর কোনো বিদেশীমোহ তাঁর নেই । এখন স্বদেশ স্বধর্ম ও স্বজাতির ইতিহাস ও শিল্প সংস্কৃতির প্রতি তাঁর যত আগ্রহ যত

মায়া। তাঁর মন বিচরণ করেছে ‘বাঙ্গালার ইতিহাসে’। খুঁজেছে বাংলার পুরা-কীর্তি এবং বাঙালীর শিল্প-কীর্তি। দিল্লি, আগ্রা, ফতেহ-পুরসিক্রি, সেকেন্দরা বা শাহজাহানাবাদের স্থাপত্য কীর্তির শোভায় আর তাঁর মনে অনাবিল সুখোদয় হয় না। জাগে অন্য এক বিষয় চিন্তা।

“যখন আমরা তাজমহলের আশ্চর্য রমণীয়তা দেখিয়া আহ্লাদ সাগরে ভাসি, তখন কি বাঙালীর মনে হয় যে, যে সকল রাজ্যের রক্তশোষণ করিয়া এই রক্ত মন্দির নির্মিত হইয়াছে, বাঙ্গালা তাহার অগ্রগণ্য?” (বাঙ্গালার ইতিহাস ব. র. ২য় খণ্ড, পৃ. ৩৩২)

‘আনন্দমঠ’, ‘দেবী চৌধুরাণী’ ও ‘সীতারামে’ বঙ্কিম বাংলার ও হিন্দুর কীর্তি চিহ্ন সম্বন্ধে ব্রতী। ‘বিষবৃক্ষে’র ইন্দো-ব্রিটিশ যুগের আধুনিক কাল থেকে উজানে যাত্রা শুরুর করে রাজসিংহের মোগলীয় মধ্যযুগ পার হয়ে ‘আনন্দমঠে’ তিনি খাঁটি ভারতীয় স্থাপত্যের প্রাচীন যুগে উপনীত হয়েছেন, এখন থেকে বঙ্কিম একান্তভাবেই প্রসন্নমনস্ক। তাঁর অনুসন্ধানী দৃষ্টি বন জঙ্গলের আড়ালে ঢাকা পড়ে যাওয়া প্রাচীন মঠ মন্দিরে, জীর্ণ অট্টালিকার ধ্বংসাবশেষে, পুরনো রাজবাড়ির ভাঙা ভিটের অথবা দুর্গম পার্বত্য প্রদেশের শিল্পায়িত গৃহ স্থাপত্যে নিবদ্ধ। যেন তিনি পুরাতাত্ত্বিকদের সমগোত্রীয় এখন।

এই প্রসঙ্গেই উল্লেখযোগ্য ঊনবিংশ শতকের মাঝামাঝি থেকে বিদেশী ভারত-তাত্ত্বিকেরা অনুসন্ধান, অভিযান ও উৎখাননের সাহায্যে ভারতের অতি প্রাচীন ধ্বংসাবশেষ ও শিল্পকীর্তি উদ্ধার করে প্রাচীন ইতিহাস চর্চার একটি নব দিগন্ত এ দেশের সামনে মেলে ধরতে শুরুর করেন। ভারতের বিভিন্ন স্থানে বনজঙ্গল ও পাহাড়ী অঞ্চলে দুঃসাহসিক অভিযান চালিয়ে আবিষ্কৃত হয় অজানা স্থাপত্য ও ভাস্কর্য। এর ফলে প্রাচীন ভারতবর্ষের শিল্পসমৃদ্ধ ইতিহাস ও সেই সঙ্গে তার সভ্যতা ও সংস্কৃতির প্রাচীন রূপ দেশবাসীর কাছে নবরূপে উদ্ঘাটিত হতে থাকে।

এনসাইন জেমস্, টি. ব্রাণ্ট, উইলিয়ম ফ্রাঙ্কলিন আবিষ্কার করেছেন দিল্লীর পুরাকীর্তি। আলেকজান্ডার কানিংহাম সারনাথের স্তূপ এবং জে. অ্যাবট, পি. টি. কাউট্লে উদ্ধার করেছেন সাঁচীর স্তূপ। ১৮৬১-র ১লা ডিসেম্বর ভারতীয় পুরাতত্ত্ব বিভাগের উদ্বোধন হয়েছে। প্রথম পুরাতত্ত্ব সমীক্ষক নিযুক্ত হন কানিংহাম। পুরাতত্ত্ব বিভাগের সহায়তা নিয়ে এদেশের প্রাচীন পুরাকীর্তি আবিষ্কারে তাঁর অবিভ্রাম অভিযান শুরুর হয়ে যায়। তাঁর পরিচ্রমের ফসল Ancient Geography of India ১৮৭১-এ প্রকাশ পায়।

কানিংহামের সহায়ক ছিলেন রাজেন্দ্রলাল মিত্র। ভারতবিদ্যার ক্ষেত্রে প্রথম বাঙালী পণ্ডিত। প্রাচীন ভারতবর্ষের স্থাপত্য-ভাস্কর্য সম্পর্কে তাঁর আগ্রহের নজির বহন করে ১৮৭৫-এ Antiquities of Orissa-র প্রথম খণ্ড প্রকাশিত হয়। শ্রেষ্ঠ পুরাণতত্ত্ববিদ হিসেবে রাজেন্দ্রলাল বঙ্কিমের কাছে বিশেষ সম্মান ও প্রস্কার পাঠ ছিলেন। হিন্দু-বৌদ্ধযুগ সম্পর্কে রাজেন্দ্রলালের বিশেষ উৎসুক্য ছিল। পাল সেন বংশীয় রাজবৃত্ত সম্পর্কিত প্রবন্ধে তার প্রমাণ রেখেছেন তিনি।

প্রাচীন ভারতীয় স্থাপত্যের পূর্ণাঙ্গ ইতিহাসের প্রথম রচয়িতা জেমস ফার্গুসন। ১৮৭৬-এ প্রকাশ পায় তাঁর দুই খণ্ডের History of Indian and Eastern Architecture গ্রন্থ। প্রাচীন যুগের গৃহস্থাপত্য থেকে শুরু করে স্তম্ভ, তোরণ, স্তূপ, চৈত্য, বিহার, মন্দির ও পৌর সৌধ সম্পর্কে নানা বিবরণ এ গ্রন্থে লভ্য।

রাজেন্দ্রলালের পুরাণচেনা ও ভাস্কর্য-স্থাপত্য প্রীতি বঙ্কিমকে বিশেষভাবে উৎসাহিত ও উদ্দীপিত করেছিল। ফার্গুসনের গ্রন্থটি তাঁর স্থাপত্য জ্ঞানের সহায়ক হয়েছিল। যদিও সকলের জানা, ফার্গুসনের নানা মন্তব্যে বঙ্কিম ছিলেন ক্ষুব্ধ, উত্তেজিত। মন্দির গায়ে বিবসনা নারীমূর্তি সম্পর্কে ফার্গুসনের অভিমত —‘these habits were really the prevailing costumes of the country at that time’^{৩৭} বঙ্কিমকে কী পরিমাণে রুদ্ধ করেছে তাঁর ‘দ্রৌপদী’ প্রবন্ধে রয়েছে প্রমাণ। সেখানে তিনি লিখেছেন ‘এই সকল পশ্চিমাধিপতির রচনা পাঠ করার অপেক্ষা মহাপাতক সাহিত্য সংসারে দুর্লভ’। (ব. র. ২য় পৃ. ১৯৭)

কিন্তু বঙ্কিম নিজে ফার্গুসনের বই খুঁটিয়ে পড়েছেন; এবং কোতুলকী পাঠক আবিষ্কার করেন, যে তাঁর চিন্তা কম্পনা সেই ‘পশ্চিমে’-র দ্বারা নানাভাবে প্রভাবিত ও চালিতও হয়েছে। বঙ্কিমের স্থাপত্যমনস্কতায় নানাভাবে তা প্রমাণিতও হয়েছে।

উনিবিংশ শতকে, ভারতের বিভিন্ন অঞ্চলে নানা পুরাবস্তুর আবিষ্কার ও উদ্ধারের সঙ্গে সঙ্গে সেই অঞ্চলের রাজনৈতিক ধর্মীয় ও সামাজিক পরিবর্তনের ইতিহাসও উন্মোচিত হচ্ছিল। একটি দেশের পুরাতাত্ত্বিক আবিষ্কারের গুরুত্ব ও মূল্য তাই যথার্থই অনুভব করেছিলেন বঙ্কিম। অধীর হয়েছিলেন বাঙালার নিজস্ব স্থাপত্য নিদর্শনের গৌরবময় চিহ্ন খুঁজে বের করার জন্যে।

সৌধ শিল্পের মস্ত বড় পৃষ্ঠপোষক মৃদল সন্ন্যাসী আকবর। তাঁরই আমলে বঙ্গদেশ প্রথম বাংলা সুবায় পরিণত হয়। ঢাকা হয় মৃদলের শাসনপটী। অথচ

আকবর বাংলাদেশে কোনো সৌধকীর্তি রচনা করেননি। ফাগুসনই প্রথম তাঁর স্থাপত্য-ইতিহাস গ্রন্থে এ বিষয়ে দৃষ্টি আকর্ষণ করে লেখেন—

“The state was absorbed into Akbar’s vast kingdom in A. D. 1576, under Daud Shah Bin Sulaiman. Though none of these rulers did anything that entitles them to a place in general history. They possessed one of the richest portion of India, and employed their wealth in adorning their capital with building.” ৩৬

তথ্যটি বস্কমকে আকৃষ্ট করেছিল। এরই প্রতিধ্বনি করে ‘বাঙ্গালার ইতিহাস’ (১৮৮৭) প্রবন্ধে তিনি লেখেন .

“যখন জুমা মসজিদ, সেকন্দ্রা ফতেপুরসিকরি বা বৈজয়ন্ততুল্যা শাহজাহানাবাদের ভগ্নাবশেষ দেখিয়া মোগলের জন্য দুঃখ হয় তখন কি মনে হয়, বাঙ্গালার খনও তাহারা লুণ্ঠ করিয়াছে ?

বাঙ্গালার অনেক কীর্তির চিহ্ন পাওয়া যায়, শত বৎসর মাগ্রে ইংরেজ অনেক কীর্তি সংস্থাপন করিয়াছে, কিন্তু বাঙ্গালায় মোগলের কোন কীর্তি কেহ দেখিয়াছে ?” (ব. র ২য়, পৃ. ৩৩৩)

মন্দিরকে বলা হয় ‘ভূ ভূষণ’। সমস্ত সৌধ শিল্পই ধরণীর অলঙ্কার। মুঘল শাসনের যুগে বাংলাদেশ সেই অলঙ্করণের সুযোগ থেকে বঞ্চিত হয়েছিল। বোধকারি সেজন্যে বস্কমের ক্ষোভ ছিল।

আদি বাংলা বা গোড় প্রাক-মুসলিম পর্বে অর্থাৎ পাল সেন রাজদের আমলে হিন্দুর প্রসিদ্ধ রাজধানী শহর ছিল। সেই শহর ছিল সৌধশিল্পে ভূষিত। ফাগুসনের নিশ্চিত ধারণা—“The Sena and Pala dynasties of Bengal seem to have resided here, and no doubt adorned it with temples and edifices worthy of their fame and wealth.” ৩৭ তাঁরা ব্যবহার করেছেন ইট এবং কালা পাথর। ফাগুসনের মতে বাংলার প্রাচীন সৌধের কোনো চিহ্ন সহজে পাবার উপায় নেই। কারণ সেগুন্ডি বাংলার জলবায়ুতে সহজে নষ্ট হয়ে গেছে এবং অশ্বখ বটের সহজ বিস্তারে ভেঙে চূরে, জঙ্গলাবৃত হয়ে মাটির ঢিবির তলায় হারিয়েও গেছে। তা সত্ত্বেও গোড়ে নানা ধ্বংসস্থাপ ও ভগ্নাবশেষের মধ্যে হিন্দুশিল্পের প্রাচীন নিদর্শন ফাগুসনের চোখে পড়েছে। তাঁর অনুমান, ধ্বংসাবশেষ প্রাপ্ত গোড় নগরীর ইট পাথর খুলে নিয়ে জলপথে বয়ে এনে মুর্শিদাবাদ মালদা রঙ্গপুর রাজমহল এমন কি হুগলী

কলকাতার নগরী গড়ে ওঠে। “It thus happens that Murshidabad, Malda, Rangpur, and Rajmahal have been built almost entirely with its materials, whilst Hugly, and even Calcutta are rich in spoils of the old capital of Bengal.”^{৩৮}

গোড় সম্পর্কে, গোড়ে পাল সেন রাজাদের সৌধ সমৃদ্ধি প্রসঙ্গে ফাগুসেনের তথ্য বিষ্ণুমের মনে যেমন আশ্চর্য্যপ্রত্যয় জন্মিয়েছে, তেমনি জাগিয়েছে বাংলার পুরাকীর্তি সম্বন্ধে আরও অনুসন্ধানসা।

প্রসঙ্গতর বলা উচিত ‘পাঠানের অনেক কীর্তির’ চিহ্নের কোনো নমুনা বা উদাহরণ বিষ্ণুম তাঁর রচনায় দেননি। ফাগুসেন দিয়েছেন।^{৩৯} যেমন গোড়ের সোনা মসজিদ, বারোদয়ওয়াজা, পাণ্ডুয়ার আদিনা মসজিদ, একলাখী মসজিদ প্রভৃতি। বাংলায় ‘পাঠানের কীর্তি’ হিসেবে এই সব ইসলামী স্থাপত্যের কথাই নিশ্চয় বিষ্ণুমের স্মরণে ছিল।

‘পাঠান শাসনকালে বাঙ্গালীর মানসিক দীপ্তি অধিকতর উজ্জ্বল’^{৪০} হয়েছিল বলে বিষ্ণুম মনে করতেন। সে জন্যে মুঘল আমলের চেয়ে পাঠান আমল বরং তাঁর কাছে গুরুত্বপূর্ণ। ঐতিহাসিক রাজকৃষ্ণ মুখোপাধ্যায়ের মতে হোসেন শাহেব আমলে বাংলার বাহা সৌন্দর্য বৃদ্ধি পায়। ‘স্থাপত্য বিদ্যার আশ্চর্যরূপ উন্নতি হয়’, ‘গোড় ও পাণ্ডুয়া প্রভৃতি স্থানে যে সকল সম্পূর্ণ ও ভগ্ন অট্টালিকা লাক্ষিত হয় তদ্বারাও তৎকালিক বাঙ্গালার ঐশ্বর্য্য শীর্ষ নৈপুণ্যের বিলক্ষণ পরিচয় পাওয়া যায়।’ এই সব মন্তব্য বিষ্ণুমের ‘বাঙ্গালার ইতিহাস’ প্রবন্ধে স্বীকৃত ও সমর্থিত।

এই প্রসঙ্গেই দেখা যায়, বিষ্ণুম ফাগুসেনের সম্পূর্ণ অনুসরণে প্রবন্ধের পাদটীকায় জানান—

‘গোড়ের ইস্টক লইয়া মালদহ, ইংরেজ বাজার, ভোলাহাট, রাইপুর, গিলাবার্গি, কাসিমপুর প্রভৃতি অনেকগুলি নগর নির্মিত হইয়াছে। গোড়ের ইস্টক মুরশিদাবাদের ও রাজমহলের নির্মাণেও লাগিয়াছে। গোড়ের ভগ্নাবশেষের বিস্তার দেখিয়া বোধহয় যে, কলিকাতা অপেক্ষা গোড় অনেক বড় ছিল।’ (ব. র. ২য়, পৃ. ৩৩২)

বিষ্ণুমের সমকালের এইসব পুরাতাত্ত্বিক কার্যকলাপ, পুরাবৃত্ত, নান্য গবেষণামূলক নিবন্ধ বিষ্ণুমের ইতিহাস-তুষ্ক মনের বৃদ্ধি আবেগ বাড়িয়ে দিয়েছিল। প্রাচীন বাংলার পূর্ণাঙ্গ ও অনুপূর্ণ ইতিহাসের জন্য তাঁর মন ব্যাকুল হয়েছিল। Antiquities of Orissa-র লেখক বাবু রাজেন্দ্রলাল মিত্রের কাছে

তার ছিল গভীর প্রত্যাশা। কিন্তু সে আশা তাঁর পূর্ণ হয়নি। রাজেন্দ্রলাল কেবল পাল সেন রাজাদের কুলপঞ্জী, সাল, তারিখ নির্ণয়ে ব্যস্ত ছিলেন। তাই বিষ্ণু শরণাপন্ন হন রাজকৃষ্ণ মূখোপাধ্যায়ের। বড়ো আশায় লেখেন—

“বাবু রাজেন্দ্রলাল মিত্র মনে করিলে, স্বদেশের পুরাবৃত্তের উদ্ধার করিতে পারিতেন। কিন্তু এক্ষণে তিনি যে এ পরিশ্রম স্বীকার করিবেন আমরা এ মত ভরসা করিতে পারি না। বাবু রাজকৃষ্ণ মূখোপাধ্যায়ের নিকট আমরা অন্ততঃ এমন একখানি ইতিহাসের প্রত্যাশা করিতে পারি যে তদ্বারা আমাদের মনোদুঃখ অনেক নিবৃত্তি পাইবে।” (ব. র. ২য়, পৃ. ৩৩১)

কিন্তু রাজকৃষ্ণ মূখোপাধ্যায়ও ‘বাস্কালার সম্পূর্ণ ইতিহাস’ লেখেননি। তাঁর ‘প্রথম শিক্ষা—বাস্কালার ইতিহাস’ (১২৮১) আসলে ‘বালক শিক্ষার্থ’ একখানি ক্ষুদ্র পুস্তক। তাই বিষ্ণুমের খেদোন্ত ‘তাহাতে আমাদের দুঃখ মিটিল না’ (ব. র. ২য়, পৃ. ৩৩১)।

অবশেষে বিষ্ণু নিজেই সচেত হন অতীত ‘বাস্কালার ইতিহাস’ বা ‘বাস্কালার ইতিহাসের ভগ্নাংশ’ রচনায়।

বিষ্ণুমের জিজ্ঞাসা ছিল গভীর, বহুদুঃখী ও বিশদ। রাজ্যশাসন ব্যবস্থা, সমাজ ব্যবস্থা, অর্থনৈতিক ও ধর্মব্যবস্থার সঙ্গে সঙ্গে তাঁর জ্ঞাতব্য ছিল—প্রাক্-মুসলিম পর্বের বাঙলায় ‘কি কি শিল্প কার্যে পারিপাটা ছিল !’

(ব. র. ২য়, পৃ. ৩৩৮)

এই অনুসন্ধানসা নিয়েই তিনি খঁটিয়ে পড়েছিলেন চীনা পরিব্রাজকদের বিবরণী, রাজেন্দ্রলাল মিত্রের প্রবন্ধাবলী এবং ফাগুসনের বিখ্যাত স্থাপত্য গ্রন্থ History of Indian and Eastern Architecture (Vol. I and II)। কিন্তু ফাগুসনের স্থাপত্য গ্রন্থভুক্ত “Bengal” অধ্যায়টি বড়োই সংক্ষিপ্ত। নিশ্চয়ই মন ভরেনি বিষ্ণুমের। পালযুগের চিত্র, মূর্তি-কলা, পাহাড়পুর বা শালবন বিহারের মতো স্থাপত্য-কীর্তি তখনও যে অনাবিস্কৃত। অধ্যাপক সরসী-কুমার সরস্বতী প্রণীত ‘Architecture of Bengal (Vol—I)’ গ্রন্থই হতে পারত বিষ্ণুমের তৃষ্ণার বারিবাহক। ফাগুসনের গ্রন্থের ঠিক একশো বছর পরে ১৯৭৬-এ সেটি আত্মপ্রকাশ করে।

‘আনন্দমঠে’ বিষ্ণু নিজেই অনুসন্ধান করে বের করেছেন প্রাক্-মুসলিম পর্বের বাংলার শিল্প-ইতিহাসের পদচিহ্ন। প্রত্নতাত্ত্বিকের উৎসাহে নিবিড় পহ্লাছাদিত দুর্ভেদ্য অরণ্যের অন্তরালবর্তী ধ্বংসাবশেষের মধ্যে থেকে বৌদ্ধযুগের এক বিশেষ স্থাপত্যের উদ্ধার ও সংস্কার সাধন করে বিষ্ণু গড়ে তুলেছিলেন

তার আনন্দমার্গী সন্তান দলের গোপন আস্তানা ‘আনন্দমঠ’। প্রথম খণ্ডের পঞ্চম পরিচ্ছেদে রয়েছে মঠের বর্ণনা—

‘সেই বনমধ্যে এক প্রকাণ্ড ভূমিখণ্ডে ভগ্ন শিলাখণ্ড সকলে পরিবেষ্টিত হইয়া একটি বড় মঠ আছে। পুরাণ তত্ত্ববিদেরা দেখিলে বলিতে পারিতেন, ইহা পূর্ব কালে বৌদ্ধদিগের বিহার ছিল—তার পরে হিন্দুর মঠ হইয়াছে। অট্টালিকা শ্রেণী দ্বিতল মধ্যে বহুবিশ দেবমন্দির এবং সম্মুখে নাটমন্দির। সকলই প্রায় প্রাচীরে বেষ্টিত আর বিহিঃস্থিত বন্য বৃক্ষ-শ্রেণী দ্বারা এরূপ আচ্ছন্ন যে দিনমানে অনতিদূর হইতেও কেহ বৃক্ষিতে পারে না যে এখানে কোঠা আছে। অট্টালিকা সকল অনেক স্থানেই ভগ্ন, কিন্তু দিনমানে দেখা যায় যে, সকল স্থান সম্প্রতি মেরামত হইয়াছে।’ (ব. র. ১ম, পৃ. ৭২০)

বিহার হল বৌদ্ধ সন্ন্যাসীদের আশ্রম। ফার্দুসন লিখেছেন—

“A Vihara properly speaking is a residence or dwelling, whether for a monk or an image ; and a group of apartments for a community of monks is, strictly speaking a sangharama or monastery.”^{৪১}

এই স্থাপত্যের অন্যতম বৈশিষ্ট্য হল—একটি প্রশস্ত চত্বর বেড় দিয়ে ঘিরে থাকে দ্বিতল বা ত্রিতল কক্ষের সার—

‘The court has galleries two or three storeys in height.’^{৪২}

জেনারেল কানিংহাম নালন্দা বিহারে শ্রমণদের চারতলা গৃহও দেখেছেন।

স্থাপত্য সমীক্ষকদের মতে বিহার প্রাচীন ভারতীয় স্থাপত্যের অন্যতম বিশিষ্ট নিদর্শন।

‘The Vihara or the monastery is another important form of ancient architecture.’^{৪৩} সেকথা বস্কমও জানতেন। তাই একটি উপযুক্ত উদাহরণ দেবার সুযোগ তিনি খুঁজছিলেন। মঠ ও বিহারের মৌল উদ্দেশ্য তো এক। সংসারত্যাগী সন্ন্যাসীসংঘের আশ্রয়। আর আনন্দমঠের সন্তানেরা তো দেশচৈতন্যে প্রবুদ্ধ। তাই বস্কম কালজীর্ণ পরিত্যক্ত এক বৌদ্ধ বিহারকেই হিন্দু সন্ন্যাসী সম্প্রদায়ের মঠে অনায়াসে পরিবর্তিত করেছেন।

পাল-সেন যুগ অর্থাৎ বৌদ্ধ ব্রাহ্মণ্য যুগের কালচিহ্ন থেকে বাংলার ইতিহাসের নথিবন্ধ-সূচনা। বোধ করি, তাই বস্কম বৌদ্ধ আমলের একটি স্থাপত্য নিদর্শনের উল্লেখ জরুরী মনে করেছেন। লক্ষণীয়, ফার্দুসনও ‘Buddhist architecture’^{৪৪} অধ্যায় দিয়ে তাঁর ভারতীয় স্থাপত্যের ইতিহাস

শুরু করেন। তাঁর মতে অশোকের সময় থেকেই এদেশের প্রস্তর স্থাপত্যের প্রথম নিদর্শন মেলে। বিষ্ণুমণ্ড তাঁর ‘আনন্দমঠে’ উল্লিখিত বৌদ্ধ স্থাপত্যে শিলাখণ্ডের ব্যবহার করেছেন। ঐতিহাসিকদের বিবরণে জানা যায়, হিউয়েন সাঙ ৭ম শতকের প্রথমার্ধে বাংলার বিভিন্ন অঞ্চলে প্রায় ৭ খানেক বিহার দেখতে পান। কণ্ঠ সুবর্ণ (Kic-lo-nu-su-fa-la-nu) এবং রক্ত মৃত্তিকা বিহার (Lo-to-mo-chih) ছিল অত্যন্ত সমৃদ্ধ। এই বিহার দুটি মন্দিরদ্বাদের রাজ্যমাটি ও রাজ্যমাটি সন্নিহিত রাজবাড়িডাঙায় সম্প্রতি আবিষ্কৃত।^{৪৫}

বিষ্ণুমণ্ডের আনন্দমঠটি কিন্তু ছিল মন্দিরদ্বাদ ও কলকাতা যাবার পথের ধারের এক বিশাল প্রান্তরের প্রান্তবর্তী নিবিড় শালবনের মধ্যে। এও যেন এক শালবন বিহার।

পরবর্তী ব্রাহ্মণ্য যুগে বিশেষ দেবমূর্তি বা মন্দিরকে কেন্দ্র করে হিন্দু সন্ন্যাসীদের যে সংঘাশ্রম গড়ে ওঠে তাকেই বলা হয় মঠ। বৌদ্ধ বিহার ব্রাহ্মণ্য যুগে হিন্দুমঠে পরিবর্তিত হয়েছে তার দুটি প্রসিদ্ধ নজির এই বিশ শতকে আবিষ্কৃত। একটি হল বৌদ্ধধর্মী ধর্মপাল দেবের আমলের সোমাপুরা বিহারের (রাজশাহী) অন্তর্গত প্রসিদ্ধ পাহাড়পুরের মন্দির, অপরটি ভবদেবের সমকালীন ময়নামতী টিলার (কুমিল্লা) শালবন বিহার।^{৪৬}

বিষ্ণুমণ্ডের কাছে এই দুই বিহার সম্পর্কে পণ্ডিতগত কিছু স্থানসূত্র সম্ভবত ছিল। কারণ ‘বাঙ্গালার ইতিহাসের ভগ্নাংশ’ প্রবন্ধে বিষ্ণুমণ্ড ‘ডিমলার দক্ষিণে ধর্মপালের রাজধানীর ভগ্নাবশেষ’ ও তার ক্রোশেক দূরে ধর্মপালের ভ্রাতৃজায়া রানী মীনাবতীর গড়ের উল্লেখ করেছেন দেখা যায়।

সোমাপুরা ও শালবন বিহারের মধ্যভাগে অবস্থিত হিন্দু ভাস্কর্য্য সম্বলিত মন্দির প্রমাণ করেছে, পরবর্তীকালে এই দুই বৌদ্ধ সংঘারাম হিন্দুমঠে রূপান্তরিত হয়েছিল।

এই প্রসঙ্গে সরসীকুমার সরস্বতীর একটি মন্তব্য উল্লেখযোগ্য—

“Quite a good number of monastic cells, originally intended for residential purposes, has in the upper most levels, i.e. in the later phases of the existence of the monastery, ornate pedestals in which there occasionally remain Brahmanical images in situ, thereby proving that in the later periods the followers of the Brahmanical faith had already begun to congregate in the Buddhist establishment.”^{৪৭}

‘আনন্দমঠে’ হিন্দু মঠে পরিবর্তিত বৌদ্ধ বিহারের একটি দৃষ্টান্তের সাহায্যে আসলে বিষ্ণু পাল-সেন তথা বৌদ্ধ ব্রাহ্মণ্য যুগের স্থাপত্য নিদর্শন কৌশলে একযোগে তুলে ধরেছেন।

সত্যানন্দ বিষ্ণু ও মাতৃকামন্দির ঘিরেই তাঁর সম্প্রদায়ের মঠটি গড়ে তোলেন। মঠ স্থাপত্য ছাড়াও ‘আনন্দমঠে’ আছে সম্পূর্ণ, সুউচ্চ অট্টালিকা শ্রেণীর ও ভগ্নজীর্ণ অট্টালিকার প্রসঙ্গ যা সেই অঞ্চলের নগর সমৃদ্ধির কথাই প্রমাণ করে। সঙ্ঘাশ্রম ত্যাগ করে ভবানন্দ মাঝে মাঝে নির্জনে আত্মচিন্তা করার জন্যে গভীর বনের একটি প্রাচীন অট্টালিকার ভগ্নাবশেষের মধ্যে আত্মগোপন করতেন (তৃতীয় খণ্ড ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ—আনন্দমঠ)। সেখানে ‘ভগ্নাবশিষ্ট ইষ্টকাদির উপর লতা-গুল্ম কন্টকাদি অতিশয় নিবিড়ভাবে জন্মিয়াছে।’

প্রাচীন বাংলায় কালগ্রাসে পতিত সৌধশিল্পের নিদর্শন যেটুকু টিকে আছে সেটুকুও কেন খুঁজে পাওয়া যায় না—সে সম্পর্কে ফার্দুসনের মন্তব্য এই প্রসঙ্গে মনে পড়ে—“The luxuriant growth of jungle hides the building so completely, that it is sometimes difficult to discover it always to explore it.”^{১৪৮}

সত্যানন্দের সর্বজ্ঞ চক্ষু এড়াবার আশায় ইন্ডিয় পীড়িত-অনুতপ্ত, আত্ম-বিশ্লেষণপর ভবানন্দ এই রকম দুর্ভেদ্য দুর্গম স্থান নির্বাচন করেছিলেন।

গভীর জঙ্গলের আড়ালে ঢাকা ভাঙাচোরা প্রাচীন অট্টালিকার প্রতি বিষ্ণুমের ‘দুর্গেশনন্দিনী’ থেকেই দুর্বলতা। (দঃ ব র. ১ম. পৃ. ১০১)।

বলাবাহুল্য রহস্যমন্দির আবহ ঘনিষ্ঠে উৎকণ্ঠা সঞ্চারের পক্ষে পোড়ো বাড়ি বেশ আদর্শ পটভূমি। ‘দেবী চৌধুরানী’র নায়িকা প্রফুল্ল ‘ভারি জঙ্গলের’ মধ্যে ডাকাত কর্তৃক পরিত্যক্ত হয়েছিলেন। সেইখানেই ইতস্ততঃ ছড়ানো প্রাচীন ইঁট অনসরণ করে তিনি এক বৃহৎ অট্টালিকার ভগ্নাবশেষের মধ্যে গিয়ে পড়েন ও তারপর তাঁর সাধারণ নারী জন্মের মোড় ঘোরাবার সুযোগ পান।

এই বাড়িটি ছিল উত্তরবঙ্গের নীলধ্বজ বংশীয় রাজা নীলাম্বর দেবের ভিটে। পাঠানের ভয়ে পূর্ব-পূর্বদ্বয়ের সঞ্চিত ধনরাশি নীলাম্বর দেব এই ভবনের মাটির তলায় পুঁতে রাখেন। মন্মথ কৃষ্ণগোবিন্দেব নির্দেশে প্রফুল্ল মাটি খুঁড়ে সেই গুপ্তধন ও লুপ্তরত্ন উদ্ধার করেন। প্রফুল্ল তারই মধ্যে পেয়েছিলেন প্রচুর পরিমাণে সেকলে মোহর।

মনে রাখতে হবে সে সময় পুরাতত্ত্ব সংক্রান্ত গবেষণায় প্রাচীন মন্দির আবিষ্কারের একটি গুরুত্বপূর্ণ ভূমিকা স্বীকৃত হচ্ছিল। ১৮৩০-এ জেনারেল ভেনটুর ও এম.

কোর্ট মানিক্যাল সত্ৰূপ খনন করে প্রাচীন স্বর্ণ মূদ্রা আবিষ্কার করেন।* প্রিন্সেস এবং কানিংহাম মূদ্রাসংক্রান্ত গবেষণায় নিয়োজিত ছিলেন। বাংলাদেশে প্রাপ্ত মূদ্রা নিয়ে আলোচনা করেন ই. টমাস, ব্রথম্যান এবং রাজেন্দ্রলাল মিত্র।**

‘বাঙ্গালার ইতিহাসের ভগ্নাংশ’ প্রবন্ধে বিষ্ণু রাজা নীলধ্বজ ও নীলাম্বর-দেবের প্রসঙ্গ এবং কোচবিহারে অবস্থিত নীলধ্বজ নির্মিত দুর্গনগরী কামতাপুরের উল্লেখ করেছিলেন।

‘সীতারাম’ উপন্যাসে বিষ্ণু উড়িষ্যার প্রাচীন স্থাপত্যের শিল্প সূক্ষ্মায় বিমূগ্ধ। পূর্বাভারতীয় স্থাপত্যের যে বিশেষরূপে ফাগুনসন আকৃষ্ট, রাজেন্দ্রলাল আগ্রহী বিষ্ণুও এড়াতে পারেননি তার দূরস্ত হাতছানি।

সুদূর বাংলার ভূষণা পরগণা থেকে যাত্রা শুরু করে সীতারাম-পঙ্কী শ্রী চলেছিলেন উড়িষ্যার শ্রীক্ষেত্রে। পুরুষোত্তম দর্শন করে জীবন-দুঃখের জ্বালা জুড়ানোর বাসনা তাঁর। কিন্তু পান্ডার ‘কুপাদৃষ্টি’-র দৌরাঙ্গ্য থেকে বাঁচানোর অহিলায় বিষ্ণু শ্রী-র যাত্রা ভঙ্গ করে তাঁকে নিয়ে এলেন বৈতরণী নদী তীরের ও উদয়গিরি-ললিতগিরির ভাস্কর্য ও স্থাপত্য শিল্পের অন্য এক শ্রী-ক্ষেত্রে। দারুভূত জগন্নাথ দর্শনের চেয়ে নদী পর্বত প্রান্তরের নয়নমন বিমোহন প্রাকৃতিক শোভা ও সেই প্রকৃতির মধ্যে বিকীর্ণ ‘প্রাচীন মহাত্মাদের মহিয়সী কীর্তি’ দর্শন বিষ্ণুর কাছে পুণ্যতীর্থ দর্শনের মতোই ফলপ্রসূ। তাই শ্রী বৈতরণী নদীর তীরবর্তী ‘কৃষ্ণপ্রস্তর নির্মিত সোপনাবলী’-র উপর সন্তমাতৃকার মণ্ডপশোভা, সন্তমাতৃকার বিচিত্ররূপে রসে গড়া মূর্তি-রাজি, বিষ্ণুমণ্ডপের উচ্চচূড়া এবং নীল প্রস্তরের গগনচুম্বী গরুড়শৃঙ্গ এ সমস্তই দৃ-চোখ ভরে দেখেছেন। (দ্রঃ ব. র ১ম, পৃ. ৮৮৯-৯০)

শ্রীকে নিয়ে এই তীর্থ পরিভ্রমণকালে বিষ্ণু নিজেই সম্পূর্ণ আত্ম-বিস্মৃত। তাই কাহিনীপটের আড়াল থেকে সহসা বেরিয়ে এসে, ললিতগিরির অধিত্যকায় দাঁড়িয়ে তিনি গরুড়াবলোকনে প্রাচীন কীর্তির ধ্বংসবিশেষ দেখেছেন। শ্রী-র ভাগ্য গণনার ছলে জয়ন্তীর হাত ধরে প্রবেশ করেছেন উড়িষ্যার বিখ্যাত হস্তিগুরুক্ষয়। প্রাচীনতম এই শিল্পিত গৃহ্যার বর্ণনায় হয়েছেন মুগ্ধ—

“সেই ললিতগিরির পদতলে বিরূপাতীরে গিরির শরীর মধ্যে হস্তিগুরুক্ষয় নামে এক গৃহা ছিল। কাল বিগুণ হইলে সবই লোপ পায়।

গৃহাও আর নাই। ছাদ পড়িয়া গিয়াছে, স্তম্ভ সকল ভাঙিয়া গিয়াছে—
তলদেশে ঘাস গজাইতেছে। সর্বস্ব লোপ পাইয়াছে, গৃহাটার জন্য দুঃখে
কাজ কি ?

কিন্তু গুহা বড় সুন্দর ছিল। পর্বতঙ্গ হইতে খোদিত শুল্ক প্রাকার প্রভৃতি বড় রমণীয় ছিল। চারিদিকে অপূর্ণ প্রস্তরে খোদিত নরমূর্তিসকল শোভা করিত। তাহারই দুই চারিটি আজও আছে। কিন্তু ছাতা পড়িয়াছে, রঙ জ্বলিয়া গিয়াছে, কাহারও নাক ভাঙিয়াছে, কাহারও হাত ভাঙিয়াছে, কাহারও পা ভাঙিয়াছে।” (ব. র ১ম, পৃ ৮৯৩)

স্থাপত্য সমীক্ষকের মতোই বস্কম বর্ণনা-নিপুণ। ফাগুসনের History of Indian and Eastern Architecture (Vol. II. Chapter II) গ্রন্থে বিধৃত হস্তিগুম্ফা বর্ণনা এই প্রসঙ্গে তুলনীয়। উড়িষ্যার গুহাস্থাপত্য প্রসঙ্গেই তিনি লিখেছেন—“The Picturesqueness of their forms, the character of the sculptures and architectural details, combined with their great antiquity render them one of the most important group of caves in India.”^{১৪২}

ফাগুসনের মতে—“Hathigumpha cave probably the oldest here, looks as if it might have been a great natural cavern.”^{১৪৩}

গুহাটির ভগ্নদশায় এই বিদেশী পর্যবেক্ষকও দুঃখিত—

“It is unfortunately in a very dilapidated condition. ... There are indication, however, that it had at last been improved by art ; but the rock is of loose and friable texture, and the present state of the cave is largely due to decay ; besides, so important record would hardly be placed over an excavation of no consideration.”^{১৪৪}

প্রসঙ্গতঃ বলা দরকার খণ্ডিগিরি বস্কমের ‘সীতাবামে’ ‘ললিতগিরি’ হিসেবে উল্লেখ পেয়েছে।

প্রত্নতাত্ত্বিক গুরুদেব ভরা, নষ্টপ্রায়, এই অতি প্রাচীন গুহাস্থাপত্যের সম্ভান বস্কম তাঁর উপন্যাসের মাধ্যমে বাঙালী সমাজে পৌঁছে দিতে চেয়েছেন। ফাগুসনের গ্রন্থ উৎসুক ও গবেষক পাঠক ছাড়া সর্বজনের পরিচিত ছিল না।

ফাগুসন তাঁর স্থাপত্য গ্রন্থটির ভূমিকায় লিখেছিলেন—“an attempt should be made to interest the Public in Indian architectural art.”^{১৪৫}

বস্কমের আকাঙ্ক্ষা তাঁর দেশবাসী নিজস্ব শিল্পবিষয়ে অবহিত ও আকৃষ্ট হোক। কান্তা-সম্মিত উপায় তিনি গ্রহণ করেছিলেন। অর্থাৎ কথা কাব্যের মধ্যে দিয়ে ললিত, মনোহর ভঙ্গিতে জনমানসে সেই সচেতনা, সেই শিল্পবোধের

উন্মেষ ঘটাতে চাইছিলেন। স্থাপত্য তাঁর কাছে শুধুমাত্র দৃষ্টিভঙ্গন শিল্প নয়। চিত্র-ভাস্কর্যের মতো এই শিল্পও সে দেশ ও জাতির প্রাচীন সভ্যতা ও সংস্কৃতির দলিল শিল্পোত্তীহাসের গবেষকের মতো এ তত্ত্বেও তাঁর বিশ্বাস ছিল। তিনি জানতেন—চিত্র, ভাস্কর্য ও স্থাপত্যের গতি, প্রকৃতির মাধ্যমে নিরূপিত হয় নানা ঐতিহাসিক প্রমাণ। নির্ণয় করা যায় কোনো সভ্যতার সুপ্রাচীনত্ব। যথা—

‘মিসর তত্ত্বজ্ঞেরা বলিয়া থাকেন যে মেম্ফিস প্রভৃতি নগরী খ্রিস্ট হইতে প্রাচীন। এই সকল নগরীতে যে দেবালয়াদি অদ্যাপি বর্তমান আছে, তাহাতে যুদ্ধজয়াদি উৎসবের প্রতিকৃতি আছে। সা. জর্জ কর্ণওয়াল্ডিস বলেন, ঐতিহাসিক সময়ে মিসর দেশীয়দিগকে কখন যুদ্ধপরায়ণ দেখা যায় না। অথচ কোনো কালে তাহারা যুদ্ধ পরায়ণ না থাকিলে তন্নির্মিত মন্দিরাদিতে যুদ্ধ জয়োৎসবের প্রতিকৃতি থাকিবার সম্ভাবনা ছিল না। অতএব বিবেচনা করিতে হইবে যে, ঐতিহাসিক কালের পূর্বেই মিসরদেশীয়েরা এতদূর উন্নতি লাভ করিয়াছিল যে, প্রকাণ্ড মন্দিরাদি নির্মাণ করিয়া জাতীয় কীর্তি সকল তাহাতে চিত্রিত করিত।’ (কতকাল মনুষ্য—ব. র. ২য়, পৃ. ১৪৮)

বিশ্বকম উপলব্ধি করেছিলেন—শিল্পের মাধ্যমেই অনুধাবন করা যায় এক সভ্যতা ও সংস্কৃতিতে অন্য কোনো সভ্যতা সংস্কৃতির প্রভাব। যেমন—

“আধুনিক ইউরোপীয় স্থাপত্য ও চিত্রবিদ্যাও যুনানী ও রোমক মূল বিশিষ্ট।” (অনুকরণ—ব. র. ২য়, পৃ. ২০২)

খৃঃ পূ. পাওয়া যায় কোনো বিশেষ রাজ ক্ষমতার প্রতাপ ও প্রতিপত্তির পরিসর ও তার গৌরব মহিমা। যথা—

“ঐতিহাসিক ভারতবর্ষে যে সকল রাজবংশের আবির্ভাব হইয়াছিল এই বাঙ্গালী গঙ্গাবংশীয়দিগের প্রতাপ ও মহিমা কাহারও অপেক্ষা ন্যূন ছিল না। পুরীর মন্দির ও কোণার্কের আশ্চর্য প্রাসাদাবলী তাহাদিগেরই গঠিত।” (বাঙ্গালার কলঙ্ক ব. র. ২য়, পৃ. ৩৩৫)

বিশ্বকমের কাছে স্থাপত্যও ‘পাথুরে প্রমাণ’—“তাম্রফলক বা প্রস্তর এ বিষয়ে মিথ্যা কথা বলিবে না।” (বাঙ্গালার কলঙ্ক—ব. র. ২য়, পৃ. ৩৩৫)

ইতিহাসহারা ও আত্মবিস্মৃত দেশবাসীকে এই ‘পাথুরে প্রমাণের’ সাহায্যেই বিশ্বকম জাগ্রত ও সচেতন করতে চেয়েছিলেন। সারস্বত সাধনার শেষ পর্যায়ে তাই তাঁর স্থাপত্য অনুসন্ধান ক্রমশঃই লাভ কবে প্রজ্ঞাভিত্তিকমাত্র।

পরিশেষে বিশ্বকম সাহিত্যের নিবিষ্ট পাঠক অবশ্যই অনুভব করবেন, উনিবংশ

শতকের শিল্প সম্বন্ধী পৃথক বঙ্কিম শিল্প পুনরুজ্জীবনের বীজ চয়ন করেছিলেন তাঁর সাহিত্য সৃষ্টির মধ্য দিয়ে, তাঁর শিল্প সাধনার গোড়া থেকেই। তিনি তাঁর রচনায় নানা উদাহরণমালার প্রয়োগে দেখিয়েছেন, প্রাচীনকাল থেকেই এদেশে শিল্প চর্চা ছিল জীবন চর্চা। রাজদুর্হিতাই হোক আর দরিদ্র রমণীই হোক শিল্প ছিল রমনীরও শিক্ষণীয় আচরণীয় বিষয়।

পাশ্চাত্য শিক্ষা সংস্কৃতি ও রুচিব অভিঘাতে এবং বিদেশী শাসকগোষ্ঠীর প্ররোচনায় বাঙালি তার পরম্পরাগত শিল্প শিক্ষা এবং ঐতিহ্যমুখী জ্ঞান হারিয়েছিল। তাই, বঙ্কিম অতীতের চিত্র ভাস্কর্য ও স্থাপত্যের বৈভবের কথা তাঁর সাহিত্যে নানাভাবেই স্মরণ করাতে চেয়েছেন। সাহিত্যবন্ধ দুটোতেই তিনি বদ্বিয়েছেন, ভারতীয়-মিনিয়েচর চিত্রমালার উজ্জ্বল বৈভবের মধ্যে পূর্ণ শিল্পের যে কল্পলোক লুক্কিয়ে আছে কাব্যলোকের সোপান বেয়ে সেই নন্দনলোকে পৌঁছে যাওয়া যায়, সেখান থেকেই আহরণ করা যায় নবসৃষ্টির আত্মক্ষমতা। রাজনৈতিক সামাজিক ও অর্থনৈতিক ঝড় ঝাপটায় বাংলার একান্ত নিজস্ব গ্রামীণ লোকশিল্পের সহজ ধারাটি যে গৃহকোণের শান্ত দীপশিখার মতো প্রসন্নমুখের আভা ছাড়িয়েছে, এ সত্যও বঙ্কিমের নজর এড়ায়নি।

অবশেষে তিনিই আবিষ্কার করেছেন ভাস্কর্য শিল্প উজ্জীবনের সম্ভাবনা-টুকু। স্বদেশী স্থাপত্য শিল্পের অতীত ঐশ্বর্যের জন্যে অহংকারও জাগিয়ে তুলেছেন তিনি। ঊনবিংশ শতকের শিল্প উষ্মতার দিনে 'একা' তিনিই যেমন শুনিয়েছিলেন অতীত শিল্প গৌরবগাথার সূর্যমুখের সূর্যমুখীনাটি, তেমনি বিংশ শতকের নবশিল্প পৃথকদের জন্যেও বেঁধেছিলেন আশাবরীর মীড়।

'যাহার নষ্ট সূত্থের স্মৃতি জাগরিত হইলে সূত্থের নিদর্শন এখনও দেখিতে পায় সে এখনও সূত্থী। তাহার সূত্থ এখনও লুপ্ত হয় নাই।'

(কমলাকান্তের দপ্তর, ব র ২য়. পৃ. ৮৫)

২

বঙ্কিমের গানের জগৎ

‘কে গায় ঐ?’

“বহুকাল বিস্মৃত সুখ স্বপ্নের স্মৃতির ন্যায় ঐ মধুর গীতি কণ্ঠরঞ্জে প্রবেশ করিল। এত মধুর লাগিল কেন? এই সঙ্গীত যে অতি সুন্দর, এমত নহে। পথিক পথ দিয়া, আপন মনে গাইতে গাইতে যাইতেছে। জ্যোৎস্নাময়ী রাত্রি দেখিয়া, তাহার মনের আনন্দ উছলিয়া উঠিতেছে স্বভাবতঃ তাহার কণ্ঠ মধুর, মধুর কণ্ঠে এই মধুমাসে, আপনার মনের সুখের মাধুর্য বিকীর্ণ করিতে করিতে যাইতেছে। তবে বহুতন্ত্রীবিশিষ্ট বাদ্যের তন্দ্রীতে অঙ্গুলি স্পর্শের ন্যায়, ঐ গীতিত্বনি আমার হৃদয়কে আলোড়িত করিল কেন? কেন? কে বলিবে?”

(একা—কমলাকান্তের দস্তর)

বলবেন বঙ্কিম নিজেই।

সুর কেন যে মায়াজাল ছাড়িয়ে দেয়, কেমন করে—গীত যদি তেমন সুন্দর না-ও হয় তবুও শ্রুত মধুর সুর কেন প্রাণের গোপন বীণার তারে সাড়া জাগায়—সবই বুঝিয়ে বলবেন বঙ্কিম পরে ধীরে ধীরে। শ্রুত এই মধুর্তে, কমলাকান্তের কোনো জবান বন্দী ছাড়াই, যে সংবাদ নিমেষে জানা হয়ে যায়, তা হল, বঙ্কিম সুরসংবেদী এবং গীতবোদ্ধা। গীতোৎকর্ণ তিনি। গীতের উৎস সম্পর্কে উৎসুক, সুরের অনিবচনীয় রহস্য সন্ধানে ব্যাকুল। আর, তাঁর সাম্প্রতিক সময় কাল থেকে ভেসে আসা গানই তাঁকে ফিরিয়ে নিয়ে যায় হারা-অতীতের কোন সুখস্বপ্নের স্মৃতি লোকে।

আমরা বুঝি, রমণীয়রূপে বিভোর হন যে বঙ্কিম মধুর সুরে বিহ্বল হওয়া তাঁরই স্বভাব।

অথচ জীর্ণ চীর খণ্ডে জড়ানো মসীলাঙ্কিত ‘কমলাকান্তের দস্তর’খানি অবহেলায় খুলে মেলে ধরলে প্রথমেই যে এমন বিস্ময়ের উন্মোচন হবে পাঠকমন তার জন্য বিন্দুমাত্র প্রস্তুত ছিল না। কারণ, ভীষ্মদেব খোসনবীসের কমলাকান্ত পরিচিতিতে তো সেকালীন ‘বসন্তক’ পত্রিকা সুলভ এক দক্ষ কাটুনিষ্টের সরস খাপাটে মূর্তিই চোখের সামনে ভেসে ওঠে। যে পে-বিলের শীটে হিসেব না কষে “একটি চিত্র আঁকিল—যে কতকগুলি নাগা ফকির সাহেবের কাছে ভিক্ষা চাহিতেছে। সাহেব দুই চারিটা পয়সা ছড়াইয়া ফেলিয়া দিতেছেন। নীচে লিখিয়া দিল—

‘বথার্থ পে বিল’।”

এই ব্যঙ্গ চিত্রীর ফেলে যাওয়া ছেঁড়াপর্দার প্রথম রচনা 'একা'। এবং শিরোনামের নীচেই জিজ্ঞাসা 'কে গায় এ'। কোতূহলে প্রবেশচারী নিবিষ্ট পাঠক আবিষ্কার করেন, গায়ক কমলাকান্ত নিজেই। রহস্যপ্রিয় কমলাকান্তের গহন গোপনে রয়েছেন যে এক মগ্ন বঙ্কিম এ তাঁরই নিজস্ব সংলাপ। এই কমলাকান্ত আসলে গীতিকবি বঙ্কিমেরই ছদ্মবেশ।

'বঙ্গদর্শন'-এর প্রথম বর্ষের (১২৭৯) প্রথম সংখ্যায় (বৈশাখ) 'সঙ্গীত' প্রবন্ধে বঙ্কিম জানিয়েছিলেন—

“কণ্ঠভঙ্গীর অবশ্য একটা চরমোৎকর্ষ আছে। সে চরমোৎকর্ষ অত্যন্ত সুন্দর হইবে তাহাতে সন্দেহ কি? কেননা, সামান্য কণ্ঠ ভঙ্গীতেও মনকে চম্পক করে। কণ্ঠভঙ্গীর সেই চরমোৎকর্ষ 'সঙ্গীত'।”

জ্যোৎস্নাময়ী রাতে গেয়ে চলা পথিকের আনন্দতান বঙ্কিমের সূক্ষ্মতন্ত্রী হৃদয়ে সাড়া জাগিয়ে এক গভীর ভাবে আলোড়িত করেছিল। সেই ভাবেরই তীব্রতায় তাঁর কণ্ঠভঙ্গীও তখন পেয়ে যায় চরমোৎকর্ষ। আর তাই তাঁর একার সংলাপ হয়ে ওঠে গান।

একালের গান-ভাবুক রবীন্দ্রনাথ গানের জন্মপ্রসঙ্গে বলেছিলেন,—

‘কবি বল, চিত্রী বল, আপন রচনার মধ্যে সে কী চায়? সে বিশেষকে চায়। আমাদের মনের মধ্যে নানা হৃদয়াবেগ ঘুরে বেড়ায়। ছন্দে সুরে কথায় যখন সে বিশেষ হয়ে ওঠে তখন সে হয় কাব্য সে হয় গান।’

(রবীন্দ্র রচনাবলী, জন্মশত সৎ ১৪, পৃ. ৯৯০)

বঙ্কিমচন্দ্র তাঁর 'সঙ্গীত' এবং 'গীতিকাব্য' (১৮৭৬) প্রবন্ধে গানের এই সুর ও ভাবমূল্যকে স্বীকৃতি দিয়ে লিখেছিলেন—

‘কণ্ঠভঙ্গী মনের ভাবের চিহ্ন’। ‘গীতের উদ্দেশ্য বস্তুর ভাবোচ্ছ্বাসের পরিস্ফুটতা মাত্র।’

এই গীতসূত্র অনুসরণ করে, পাঠক অনুভব করেন, হৃদয়াবেগের তীব্রতায়, ভাবের উচ্ছ্বাসে কণ্ঠভঙ্গীর চরমোৎকর্ষে কমলাকান্তের স্বগত ভাষণ 'একা' অর্জন করেছে এক বিশেষ সাঙ্গীতিক গড়ন।

চারটি স্তবকে গাঁথা সুশৃঙ্খল স্তরে বিন্যস্ত গম্ভীর ভাবনায় ঋক এই রচনা যেন ধ্রুপদ ঠাটের গান।

আমরা লক্ষ্য করি, সূত্র চরাচরের একান্তে আত্মমগ্ন কমলাকান্তের মনো-ভাবনা প্রথমে গম্ভীর আলাপের বিষয় বিলম্বিত অর্ধস্ফুট। পরে ধীরে ধীরে স্পষ্ট রেখায় উন্মোচিত। ক্রমে দ্রুত লয়ে কলসে উঠে একটি নিশ্চিত উপলব্ধি

ভূমিতে অবসিত ।

যদুপদের* উন্মোচন রীতি অনুযায়ী এখানেও লক্ষ্য করা যায়, প্রথমে দিশাহারা অনুভূতির অস্পষ্টতা ।

‘ঐ গীতিধ্বনি আমার হৃদয়কে আলোড়িত করিল কেন ?’

ধীরে ধীরে বোধের উন্মেষ ও চৈতন্যের দীপন । “আমি একা তাই এই সঙ্গীতে আমার শবীর কণ্টকিত হইল ।” “কেহ একা থাকিও না । পরের জন্য তোমার হৃদয় কুসুমকে প্রস্ফুটিত করিও ।”

পরের দীর্ঘ স্তবকে এই উপলব্ধিরই প্রসার । আর এরপরেই সংক্ষিপ্ত কাটাকাটা বাক্যে সভা আলোড়িত করা, জীবনবিশ্লেষণমুখী পর্যালোচনার স্পন্দিত স্বরাঘাত—

“সে প্রফুল্লতা সে সুখ আর নাই কেন বয়সে স্ফূর্তি কমে কেন আকাশের তারা আর তেমন জ্বলে না কেন ?” ক্রমে বাকা দ্রুতের তীক্ষ্ণতায় আরও সংহত । উপলব্ধিতে সন্মুখ ।

“এখন জানিয়াছি—এ প্রান্তরে জলাশয় নাই, এ নদীর পার নাই, এ সাগরে দ্বীপ নাই—এখন জানিয়াছি যে কুসুমে কীট আছে, কোমল পল্লবে কণ্টক আছে । মনুষ্য কেবল আত্মদর আছে । ফুলে ফুলে গন্ধ নাই, মেঘে মেঘে বৃষ্টি নাই কাচও হীরকের ন্যায় উজ্জ্বল পঙ্কও চন্দনের ন্যায় স্নিগ্ধ ।”

এখানে ‘নাই’ ও ‘আছে’-র ওঠা পড়ায় তৈরি হয়েছে উচ্চাচ কণ্ঠহিল্লোল । গীতকারের উপলব্ধিজাত স্পষ্ট প্রত্যয়ে এই মূখর স্পন্দন । তবে সবশেষে দেখা যায়, একটি স্থির জীবনাবাসের মুহূর্ত্তে শান্ত ও মন্থর তাঁর কণ্ঠভার । সব দ্বন্দ্ব অতিক্রম করে অবশেষে কমলাকান্ত পেঁছেছেন অস্তিত্ববাদী উপলব্ধির শমে । শেষ স্তবকে শুনিয়েছেন আশার সুর—

‘সেই গীতিধ্বনি ! প্রীতি সংসাবে সর্বব্যাপিনী—ঈশ্বরই প্রীতি । প্রীতিই আমার কর্ণে এখনকার সংসার সঙ্গীত । অনন্তকাল সেই মহাসঙ্গীত সহিত মনুষ্য হৃদয়তন্ত্রী বাজতে থাকুক । মনুষ্য জাতির উপর যদি আমার প্রীতি থাকে তবে আমি অন্য সুখ চাই না ।’

কমলাকান্তের বিষয় ও একা-মন অতঃপর আত্মসীমা ছাড়িয়ে প্রেমে পরিব্যস্ত অসীম সংসারের প্রান্তবর্তী হয়েছে এবং সব বেদনা-নিরাশা আত্মগহনের কেন্দ্রে নামিয়ে নিয়ে এক আশাবাদী মহাসঙ্গীতের অনন্ত গম্ভীর স্বর শোনার জন্যে প্রস্তুত হয়েছে । ‘বহু’-র সঙ্গে ‘এক’-র প্রীতি মিলনের আশায় কমলাকান্তের সব দুঃখের অবসান ।

বিশ্বকমের এই রচনা 'একা' যেন মনে হয় আশাবরী ঠাটে বাঁধা এক আশ্চর্য দরবারীকানাড়া। বিষয় গম্ভীর অথচ 'বৃহৎ' ও 'পররূপী' ঈশ্বর-বিশ্বাসে স্থির এক অপূর্ব ধ্রুবপদ গীতি।

'একা' বিশ্বকমের জীবন ভাবনার এবং সেই সঙ্গে তাঁর সঙ্গীত ভাবনারও অন্তঃপাতী আত্মা। বিশ্বকমের গানের জগতের চৈতন্য কেহে প্রবেশেরও রহস্যমণ্ড।

'একা'-ই আমাদের জানায়, মধুস্বরা গীত বিশ্বকমকে টানে। একাকীত্বের বিষয়তা থেকে টেনে আনে যুক্তমনের আনন্দ মেলায়। এই আনন্দের জন্যেই তিনি গীতকাণ্ডাল। তাই তিনি রূপ-রসে ভরা এই সংসারের বিচিত্র গানে কুতূহলী। কিন্তু এই গানই আবার তাকে গম্ভীর ভাবনার জগতে নিয়ে যায়। তিনি খোঁজেন সেই গান যা তাত্ক্ষণিক শ্রুতি সুখের জগত থেকে শ্রোতাকে বা গায়ককে নিয়ে যাবে স্থায়ী হৃদয় সুখের আনন্দ আশ্রয়ে। মানবের প্রতি স্থির প্রেমে ঈশ্বর পদে প্রার্থনা-গীতিই হয় তাঁর চির সুখের সেই গান। 'কে গায় ঐ' :- গায়ক বিশ্বকম নিজেই। ধ্রুবপদ গায়ক তিনি।

'কমলাকান্তে'ই বিশ্বকম স্বীকার করেন, তাঁর হৃদয়গম্ভীরে স্পর্শকাতর এক বহুতন্ত্রী বীণা টানটান সুবে বাঁধা। তাই তো রমণীয় রূপ অথবা সুন্দর ধ্বনি কিংবা সুখ স্পর্শ এই সব হরষিত অভিজ্ঞতা তাঁর মনে অনায়াসে অনুরণন তোলে এবং তিনি তা জানান ব্যয়ে ব্যয়ে।

আমরা দেখি জনহীন সমুদ্রের তীরে পথহারা সঙ্গীহারী নবকুমারের কণ্ঠে একটিমাত্র রমণীকণ্ঠ ধ্বনি আনন্দ সঙ্গীতের মতো বেজে উঠেছিল।

'নবকুমারের হৃদয়বীণা বাজিয়া উঠিল। ধ্বনি যেন হৃৎকম্পিত হইয়া বেড়াইতে লাগিল। যেন পবনে সেই ধ্বনি বাহিল। বৃক্ষপত্র মর্ম্মরিত হইতে লাগিল। সাগর বসনা পৃথিবী সুন্দরী, রমণী সুন্দর ধ্বনিও সুন্দর; হৃদয়-তন্ত্রী মধ্যে সৌন্দর্যের লয় মিলিতে লাগিল।' (ব. র. ১ম পৃ. ১৪৪)

স্মরণযোগ্য অন্ধ বালিকা রজনীর অভিজ্ঞতা। প্রিয়স্পর্শে তারও অন্তরবীণায় সাড়া জাগে। সেই শিহরিত ভালো লাগার স্বরূপ জানায় সে গীতিময় ভাষায়--

'কোন বিধাতা এ কুসুমময় স্পর্শ গড়িয়াছিল। পদুপগন্ধময় বীণা-ধ্বনিবৎ স্পর্শ। বীণাধ্বনিবৎ স্পর্শ, যার চোখ আছে সে বন্ধিবে কি প্রকারে? যখন সেই স্পর্শ মনে পড়িত, তখন কত বীণাধ্বনি কণ্ঠে শুনিতাম।' (ব. র. ১ম পৃ. ৪৯৪)

অনুভূতির তীক্ষ্ণতাই যে সত্তার গম্ভীরে হৃদয়বীণার জন্ম দেয়। কণ্ঠ পায়

গানের সংগতি। বিষ্ণুমের সাহিত্য ভাষা তাই বারে বারে সঙ্গীতেই বেজে ওঠে।

‘গীতিকাব্য’ প্রবন্ধে গীতের সংজ্ঞায় বিশদ হয়ে বিষ্ণুম বলেছেন—

‘গীত মনুষ্যের একপ্রকার স্বভাবজাত। মনের ভাব কেবল কথায় বাস্তব হইতে পারে। কিন্তু কণ্ঠভঙ্গীতে তাহা স্পষ্টীকৃত হয়। ‘আঃ’—এই শব্দ কণ্ঠভঙ্গীর গুণে দুঃখবোধক হইতে পারে, বিরক্তিবাচক হইতে পারে, এবং বাস্কোক্তিও হইতে পারে। উপযুক্ত স্বরভঙ্গীর সহিত বলিলে দুঃখে শতগুণ অধিক বৃদ্ধ্যাইবে। এই স্বর বৈচিত্র্যের পরিণামই সঙ্গীত। সুতরাং মনের বেগ প্রকাশের জন্য আগ্রহান্বিত্য প্রযুক্ত, মনুষ্য সঙ্গীত প্রিয় এবং তৎ সাধনে স্বভাবতঃ যত্নশীল। (ব. র. ২য়, পৃ. ১৮৭)

গীত বিষ্ণুমেরও ‘এক প্রকার স্বভাবজাত’। স্বভাবতই তিনি সঙ্গীতপ্রিয়। বিশুদ্ধ সঙ্গীত তাঁকে টানে। ‘মনের বেগ প্রকাশের জন্য আগ্রহান্বিত্য প্রযুক্ত’ তাঁর কথাসাহিত্যের গীত প্রসাধনে তিনিও বিশেষ যত্নশীল।

বিষ্ণুমের সমগ্র সাহিত্য চারণে আমরা লক্ষ্য করব—বিষ্ণুম জানিয়েছেন, গীত ও গীতিকাব্যের মিলন ও বিরহ সংকেত কি, ছবি ও গান ললিত ধর্মে কি ভাবে মেলে। কেন কত বিচিত্র রূপে স্বভাবে ফোটে কত গান। কোন গান নিষ্ঠুর অন্তর ভাষা, গণমোহন কোন গান, কোন গান অন্তরনিধি, বরণীয় কোন গান।

এসব কথা বিষ্ণুম, রবীন্দ্রনাথের মতো সঙ্গীত চিন্তামূলক অজস্র প্রবন্ধ নিবন্ধ বা পত্রাবলী কিংবা তর্কালোচনের প্রভূত পরিসরে বাস্তব করেনি। তাঁর উপন্যাসের ঘাট পেরিয়ে পেরিয়ে এ তথ্য বিষ্ণুম নিজস্ব সাহিত্যিক দৃষ্টান্তে নীতিবদ্ধ করেছেন। আমরা দেখি, তিনি নিজেরই সৃষ্ট সাহিত্য ভুবনের আবেষ্টনে আশ্চর্য কৌশলে ধরে রেখেছেন বাংলার সমগ্র গানের ভুবন। সেই সঙ্গে স্পষ্ট ভাবেই মেলে ধরেছেন তাঁর নিজের স্বতন্ত্র গীতমানস। সবচেয়ে বড় কথা তাঁর নিজেরই গড়া গানের জগতের পরকলা দিয়ে বিষ্ণুম স্বচ্ছ দৃশ্য করে তুলেছেন শুদ্ধ গান সম্পর্কে নয় এ জীবন সম্পর্কে ও তাঁর মগ্ন ভাবনার অন্য এক অজানা জগৎ।

‘গীতেশ্বর যত্নঃ প্রথমং তু কার্ষম্’। নাট্যশাস্ত্রের এই উপদেশ। গানের ব্যাপারে বিশেষ মনোযোগী হওয়াই নাটকের প্রথম কাজ। কিন্তু বিষ্ণুম তো নাটক লেখেননি। মণ্ডসাফলা, জন বিনোদন এমন কোনো দায়ই তাঁর ছিল না। তবে, তাঁর উপন্যাসের সফল মণ্ড প্রয়োগ হয়েছে অনেকবার। তাঁর উপন্যাস যে বিশেষভাবে নাট্যপ্রীতিম, একথা সর্বজনবিদিত। বিষ্ণুমের সামনে বাংলা

কথাসাহিত্যের কোনো আদর্শ সুপ্রতিষ্ঠিত ছিল না। শেক্সপীয়র কালিদাস প্রমুখ প্রতীচ্য ও প্রাচ্য নাট্য কবিদের ঘনিষ্ঠ অভিজ্ঞতাই তাঁর সৃষ্টি প্রক্রিয়ার নেপথ্য বিধান সম্পাদন করেছে। তাঁর উপন্যাসের সংক্ষিপ্ত সংহত বৃন্দন, ঘটনার দ্রুতগতি, পরিম্ভিত্তির চমক উৎকণ্ঠা সঞ্চারী আবহ, স্নাতীত্র আবেগে গড়া নিয়তি অভিমুখী চরিত্রাবলী এমন কি মাঝে মাঝে তীক্ষ্ণ সংলাপ ব্যবহার এ সবই নাট্যবৈশিষ্ট্যের লক্ষণ। তাঁর গানও অনেক সময় নাটকীয় মূহুর্তেই শূন্য বা শেষ হয়, ছড়িয়ে দেয় নাট্যব্যঞ্জনা। নাট্যাদর্শের উপন্যাস বলেই কি গীতি যোজনা আবিশ্যক বর্ষিকমের কাছে ?

আসলে বর্ষিকম জানতেন, সুখ-দুঃখের আলোছায়া ঘেরা মনুষ্য জীবনেব রঙ্গমঞ্চে গান কৃত্রিম বা আরোপিত প্রয়োগ নয়। তা আপনি ভেসে আসে। তাই যখন উপন্যাসে তিনি মানুযের জীবনকথা বিন্যাসে মগ্ন হলেন তখন গান অপরিহার্য প্রবেশ পেল অনায়াসেই। সে সব গানের সঙ্গতিতে দুটি থাকেনি কখনো। মানুযের অবিচ্ছেদ্য স্বভাব প্রেরণায় গান যেমন স্বতঃস্ফূর্তভাবে জীবনে জড়িয়ে থাকে ঠিক সেইভাবেই বর্ষিকম উপন্যাসেব গান চরিত্র ও ঘটনার সংলগ্ন হয়ে স্বতোৎসারিত।

অবশ্য গান বিশেষের সামর্থ্য অনুধাবন করে তিনি তাকে ব্যবহার করেন সাহিত্য-কোশল হিসেবে। তাঁর উপন্যাসে গান আপন মনে অথবা অনুবোধে গাওয়া। কখনো তা সংকেতের ভাষা-বারতা, হৃদয় অথবা কুশল বিনিময়ের। কখনো তা শূন্যই বিনোদ-বিষয় মনোরঞ্জনের শিল্প। কখনো বা ভাবোন্মোচনের একমাত্র উপায়। কিন্তু সর্বত্র, স্বাভাবিক প্রেক্ষিতে যুক্ত হয়েও সব গানই বর্ষিকমের নানা অভিপ্রায় সিন্ধু করার, নানা বস্তব্য প্রকাশ করারই একটি বিশেষ ছিল।

তাৎক্ষণিক গান বাঁধবার নেশা বর্ষিকমের তরুণ বয়স থেকেই। অনুজ পূর্ণচন্দ্রের স্মৃতি জানায়, একদা নদীপথে ভ্রমণকালে সদ্য বিধবা রমণীর কান্নায় অভিভূত হয়ে তৎক্ষণাৎ গান বেঁধে মল্লার সুরে বসিয়ে পূর্ণচন্দ্রকে শুনিয়ে-ছিলেন। সে গানের প্রথম কলিটুকু কেবল পাওয়া যায়—

‘হারালে পর পায় ফিরে মণি—

কি ফণিনী কি রমণী।’

যাত্রা-কবিগুলাসদলভ যমক অনুপ্রাসের বাহার ছিল তাতে বেশ বোঝা যায়।

শূন্য গানের জন্যই গান লেখার পূর্ণ দৃষ্টান্ত, ‘বন্দেমাতরম্’। স্বতন্ত্রভাবে লেখা এই পূর্ণাঙ্গ গানটি পরে ‘আনন্দমঠে’ সন্নিবিষ্ট হয়ে অনন্য মহিমা লাভ করে। এ গানেরও রাগনির্দেশ মল্লার। ‘মল্লার’ বর্ষিকমের প্রিয় রাগ।

বিশ্বকমের সাঙ্গীতিক অভিজ্ঞতার উৎস, তাঁর কালের গানের জগৎ ও তাঁর গীতোপভোগী সত্তাকে জানতে হলে নিবিষ্ট মনোযোগে করতে হয় তাঁরই সাহিত্যচারণ। সাবধানে জুড়তে হয় নানা জনের স্মৃতির টুকরো। কোনো পূর্ণাঙ্গ অনুপস্থিত জীবন দলিল তো বিশ্বকমের নেই, রাখতেও দেননি। এদেশী প্রাচীন কবিদের ঐতিহ্য সৃষ্টির মধ্যেই শাস্বত স্থিতি বাসনায় আত্মবিলোপ চেয়েছিলেন কিনা তাও জানার উপায় নেই। তবে সচেতন অভিনিবেশে অবশ্যই খঁজে পাওয়া যায় তাঁর জীবন স্বভাব আর মননের সূচীমুখ আলোক সূত্র, যা তাঁর নিজেরই সৃষ্টির আবরণ ভেদ করে বিচ্ছুরিত।

কীর্তন, বাউল, কবিগান, যাত্রা, ধ্রুপদ, খেয়াল, টম্পা এই দেশী ও উচ্চাঙ্গ গানে আলোড়িত বাত্মলায় উনিশ শতকের গীতোত্তোলন মধ্যপর্বে সুরসংবেদী বিশ্বকমের পূর্ণ সৃষ্টিসামর্থ্যে অভ্যুদয়। স্বভাব ওৎসুক্যেই পরিপার্শ্বের গীত আন্দোলনে অবহিত ছিলেন তিনি। সেই সঙ্গে নিজস্ব সাঙ্গীতিক বোধে ও অভিরুচিতে স্থির। তাঁর প্রথম উপন্যাস 'দুর্গেশনন্দিনী'-তেই (১৮৬৫) পাওয়া গেল প্রথম প্রমাণ। শূর হল বিশ্বকম সাহিত্যে গীতালাপের কৌশলী ছুঁমিকা।

‘একটি বাঙলা গাও’।

—দুর্গেশনন্দিনী।

‘দুর্গেশনন্দিনীর’-র প্রথম খণ্ডের পঞ্চদশ পরিচ্ছেদে গীতপ্রিয়, গীতসমঝদার ও গীতভাবুক বিশ্বকমের আকর্ষণীয় আত্মপ্রকাশ। বিমলা গভীর রাতে গড়মাস্তারণ ত্যাগ করে শৈলেশ্বর মন্দিরে চলেছেন। জগৎ সিংহের সঙ্গে গোপন সাক্ষাৎ তাঁর উদ্দেশ্য। মূর্খ ভাঁড় গজপতি তাঁর যাত্রাসঙ্গী। এই ক্ষীণবুদ্ধির সঙ্গে সময় কাটানোর জন্য এবং তাকে অন্যমনস্ক করে রাখার কারণে ভৌতিক গল্প ছাড়া আর যে উপায় বিশ্বকম অবলম্বন করলেন, তা হল গান। কারণ বিশ্বকম জানেন ‘মনুষ্য সঙ্গীত প্রিয়’। সুর যার কণ্ঠায়ত্ত নয় সেও গান বিমুগ্ধ নয় কখনো। ‘সঙ্গীত মনুষ্যের একপ্রকার স্বভাবজাত’। রূপসী বিমলার অবাচিত প্রণয় দাক্ষিণ্যে খুঁশি বিগলিত ‘রসিকরতন’ গজপতি গীতোত্তমুখ সহজেই। বিশ্বকমের টম্পনী ‘রসিক পুরুষ কে কোথায় সঙ্গীতে অপটু’। ওস্তাদি মধুড়া করে তাই শূর হয় তার গান। বিমলার সামান্য অনুরোধেই গেয়ে ওঠে—

‘এ হুম্—উ হুম্—
সই, কি ক্ষণে দেখিলাম শ্যামে
কদম্বেরি ডালে ।
সেই দিন পড়িঁল কপাল মোর—
কালি দিলাম কুলে ।
মাথায় চুড়া, হাতে বাঁশী
কথা কয় হাসি হাসি :
বলে, ও গোয়ালা মাসী—কলসী দিব ফেলে ।’

(ব. র. ১ম. পৃ ৭৫)

সেকালে প্রচলিত কায়স্থ কমলাকান্তের (জন্ম ১২১৬) রূপাভিসারের পদ—^২

‘কি ক্ষণে শ্যামচাঁদের রূপ নয়নে লাগিল’

অথবা বেলডাঙার রূপচাঁদ অধিকারীর (জন্ম—১১২৯) চণ্ডী কীত’ন—^৩

‘কি রূপ দেখিনু কদম্বমূলে

কলিন্দ নন্দিনীর কূলে’—

ইত্যাদি বাথলা গানের আদলে বাঁধা বীক্ষমের গীতিপদ দিবি মানানসই হল সাধারণ মানুষ দিগগজের মূখে । তার কণ্ঠ নির্গত ‘অলৌকিক উৎকট শব্দ’ শাস্ত শয়ান গাভী পলায়ন করল বটে, কিন্তু এই গান গাওয়ার সূত্র ধরেই স্বতঃস্ফূর্ত ভাবে গেয়ে উঠলেন গীতপারঙ্গমা বিমলা ।

“দিগগজের আর গান হইল না ; হঠাৎ তাঁহার শ্রবণেন্দ্রিয় একেবারে মূৰ্খ হইয়া গেল ; অমৃতময়, মানসোন্মাদকর, অংসরাহস্তাস্থিত বীণাশব্দবৎ মধুর সঙ্গীতধ্বনি তাঁহার কণ্ঠকুহরে প্রবেশ করিল । বিমলা নিজে পূর্ণস্বরে সঙ্গীত আরম্ভ করিয়া ছিলেন । নিস্তব্ধ প্রান্তর মধ্যে নৈশ গগন ব্যাপিয়া সেই সপ্তস্বর পরিপূর্ণ ধ্বনি উঠিতে লাগিল । শীতল নৈদাঘ পবনে ধ্বনি আরোহণ করিয়া চলিল ।”

(ব. র. ১ম. পৃ ৭৫)

বীক্ষম স্পষ্ট করেছেন গীতপ্রাণ বিমলার কণ্ঠগুণ, গায়নশৈলী এবং গীতপ্রতিভা । সেই সঙ্গে তাঁর গানের শ্রেণী ।

কি গান গাইছিলেন বিমলা ? ‘বাঙলা’ গান নয় । দিগগজই জানাবে ।

বিমলা গাইছিলেন শুদ্ধ কোনো রাগ নিবন্ধ উচ্চাঙ্গ হিন্দুস্থানী গান । বীক্ষম স্বেচ্ছায় এ গান পদরিজ্ঞ রেখেছেন । রাগই এ সঙ্গীতের ভাববাহন । প্রতিই ভাষা । বাণী এ গানে তুচ্ছ । দরবারী সংস্কৃতিতে লালিত বিমলার পক্ষে

হিন্দুস্থানী মার্গসঙ্গীত গাওয়াই স্বাভাবিক। বঙ্কিম জানিয়েছেন, মানসিংহ মহিষী তাঁকে ‘সহোদরা ভগিনীর ন্যায়... সযত্নে’ ‘নৃত্যগীত শিল্প কার্যাদি নানা বিদ্যা শিখাইবার পদবীতে আরূঢ়’ করেছিলেন। (ব. ব. ১ম. পৃ. ১০৪)

কি রাগ গাইতে পারেন বিমলা? গভীর রাতে উন্মুক্ত বনপ্রান্তরে দাঁড়িয়ে মনের খুঁশীতে মালকোষ গাওয়াই তো স্বাভাবিক। কারণ এই রাগ তৃতীয় প্রহরে গেল। এর প্রকৃতি শান্ত গভীর, বীররসে লীলায়িত। এ-রাগের মেল আশাবরী। লীলাময়ী বীরাস্তনা সেই রাতে অনেক আশা নিয়েই তো জগৎসিংহের উদ্দেশ্যে চলেছিলেন।

নৃত্যগীত বিলাসী নবাব কতলু খাঁ যাঁর মোহিনী কণ্ঠস্বরে বিমুগ্ধ হয়ে ভেবেছিলেন—‘একি মানুষের গান, না, সুর রমণী গায়?’ (ব. র. ১ম, পৃ. ১২৫)—সেই বিমলার মধুর কণ্ঠে মূর্খ দিগগজও অভিভূত। বিমলার কণ্ঠলীলা তিনি ‘নিঃশ্বাস রহিত করিয়া শুনিতে লাগিলেন।’ কিন্তু শব্দ এই রাগসঙ্গীতে ব্রাহ্মণের মন ভরল না। ভরা সম্ভবও নয়। বঙ্কিম বোঝাতে চান এ গান গাওয়ার মতো সমঝদারিরও বিশেষ যোগ্যতা চাই। রবীন্দ্রনাথের ভাষা ব্যবহার করে বলা যায় :

‘শুনিলারও প্রতিভা থাকা চাই কেবল শুনাইবার নয়।’

(সংগীতের মূল্য। রবীন্দ্র রচনাবলী জন্মশত সং, ১৪, পৃ. ৮৯৪)।

উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের প্রোতারণ যে বিশেষ মানসিক সংস্কার ও অনুশীলন দরকার সে সম্পর্কে বঙ্কিম স্পষ্টই জানিয়েছিলেন তাঁর ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে (বঙ্গ দর্শন, ১ম বর্ষ ১ম সংখ্যা)। তিনি লেখেন :

“লোকের যে সাধারণ সংস্কার আছে যে, সঙ্গীত সুখানুভব মানুষের স্বভাবসিদ্ধ, তাহা ভ্রমাত্মক। কতকদূর মাত্র ইহা সত্য বটে যে, সুস্বর সকলেরই ভাল লাগে—স্বাভাবিক তাল বোধ সকলেরই আছে! কিন্তু উচ্চ শ্রেণীর সঙ্গীতের সুখানুভব, শিক্ষা ভিন্ন সম্ভবে না।... সংস্কার-বিহীন ব্যক্তি রাগরাগিণী পরিপূর্ণ কালোয়াতী গান শুনিতে চাহেন না।” (ব. র. ২য়, পৃ. ২৮৭)

গজপতি বিদ্যাদিগগজের সেই সংস্কার শিক্ষা কিছই ছিল না। তাই বিমলার মধুকণ্ঠের লোভে সে যখন আবার গাইতে অনুরোধ করে তখন তার ফরমাস—‘একটি বাঙলা গাও।’ (ব. র. ১ম, পৃ. ৭৫)

‘দুর্গেশনন্দিনী’র এই গানের দৃশ্যে, নাটকোচিত গীতস্বস্তির সঙ্গে বঙ্কিম তাঁর কালের বাংলায় গানের জগৎটি ধীরে ধীরে মেলে ধরতে শব্দ করলেন।

তিনি জানানেন, সেকালের জীবনযাত্রায় সঙ্গীতের সমাদর ছিল সর্বস্তরে। সঙ্গীতের ছিল দুই ধারা। ‘হিন্দুস্থানী’ ও ‘বাঙলা’। একটি কলাবতদের গাওয়ার ও সমঝদারির উচ্চদের শিল্প, আর একটি সরল মানুষের সহজ স্বাদ সম্ভোগের ও আত্মোন্মোচনের স্বতঃস্ফূর্ত উপায়।

প্রসঙ্গত বলা যায়, প্রাচীনকাল থেকেই ভারতবর্ষে সঙ্গীতের দুই ধারা প্রবহমান। আচার্য্য মতঙ্গের ‘বৃহদ্দেশী’ গ্রন্থে জানা যায়, ‘মার্গদেশী বিভাগেন সংগীতং দ্বিবিধং মতম্।’ ‘মার্গ’ ও ‘দেশী’—সঙ্গীতের এই দুই বিভাগ।

“আলাপাদি সন্নিবন্ধো যঃ স মার্গঃ

প্রকীর্তিতঃ।

আলাপাদি বিহীনস্তু স চ দেশী

প্রকীর্তিতঃ ॥”^{১৪}

আলাপাদি বন্ধ শাস্ত্রাবিধিসম্মত গানই ‘মার্গ’ বা উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত। আর যে গানে শাস্ত্রাবিধির কড়া কানুন নেই, যা সাধারণ মানুষ স্বচ্ছন্দে গায় তাই ‘দেশী’।

বিমলা ‘মার্গ’ গানের ধারক। কিন্তু তাঁর গান ভিন্দদেশী।

আর দিগগজের গাওয়া এবং প্রার্থিত ‘বাঙলা’—‘দেশী’ রীতির গান।

বিমলার দরবারী সংস্কৃতিগত পরিচয়ের মাধ্যমে বিষ্ণু জানান, হিন্দুস্থানী মার্গসঙ্গীত উত্তর ভারতীয় রাজারাজড়ার সঙ্গীত দরবার থেকেই বাংলা দেশের মাটিতে ভেসে এসেছে। সন্তস্বরতাললয়ে সম্পূর্ণ উচ্চাঙ্গ বা মার্গ সঙ্গীত উত্তর ভারতের জয়পুর ও দিল্লীর রাজদরবারে সমৃদ্ধি লাভ করেছিল। এ গান অভিজাত সংস্কৃতিরই অঙ্গ, অভিজাত পরিবেশে এর লালন। তাই এ গানের গায়ক ও শ্রোতা উভয়েরই প্রয়োজন যথোপযুক্ত পরিবেশ, সংস্কার, অনুশীলন ও মনন।

বিমলার নাচগানের অনুষঙ্গেই জানিয়েছেন বিষ্ণু, পাঠান নবাব ও মুঘল বাদশাহদের গীতিবিলাস ও প্রমোদপরায়ণতাই ভারতীয় উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের সমৃদ্ধির কারণ। সঙ্গীত সংস্কৃতি মুসলিম হারেমবাসিনীদেরও ছিল জীবনচর্যির অঙ্গ।

‘কপালকুন্ডলা’র ‘ভূতপূর্বে’ অধ্যায়ে, বিষ্ণু মতিবিবির নানাবিধ কলাবিদ্যা শিক্ষাপ্রসঙ্গে এই তথ্যের পুনরাবৃত্তি করেছেন। গোঁড়া ব্রাহ্মণ কন্যা পদ্মাবতী সমাজচ্যুত ও ধর্মান্তরিত হবার পর যখন মতিবিবিরূপে ওমরাহ পিতার সঙ্গে আগ্রায় বসবাস করছেন তখনই তিনি ‘নৃত্যগীত রসবাদ ইত্যাদিতে সুশিক্ষিতা হইলেন।’

জয়পুর, দিল্লী, আগ্রা, গোয়ালিয়র উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের আঁত প্রাচীন কেন্দ্র।

রাজা বাদশাহের দাক্ষিণ্যে উৎসাহে ও সঙ্গীতপ্রাণতায় এই কেন্দ্রগুলি গড়ে ওঠে। আলাউদ্দীন খলজীর সভাগায়ক আমীর খসরু (১৪শ শতক), গোয়ালিয়র রাজ মানসিংহ তোমর (১৫শ শতক) ও আকবরের সভারঙ্গ তানসেন (১৬শ শতক)-এর কৃতিত্বে ভারতীয় শাস্ত্রীয় সঙ্গীত দরবার সংস্কৃতিগত হয়ে চূড়ান্ত রূপ লাভ করে।

বিশ্বকম নানান সূত্রে উচ্চাঙ্গ নৃত্যগীত প্রসঙ্গ এনে এই সব সঙ্গীত কেন্দ্রের উল্লেখ করেছেন।

মুঘল সাম্রাজ্যের পতন হলে দিল্লীর সঙ্গীত কেন্দ্র ভেঙে যায়।

শাহ আলম দ্বিতীয়-র (১৭৫৯) সময় থেকেই দিল্লীর দরবারী ওস্তাদের ভারতবর্ষের নানাস্থানে ছড়িয়ে পড়তে শুরু করেন। বাহাদুর শাহ-র সময় সিপাহী বিদ্রোহের উপলক্ষে (১৮৫৭) দিল্লীর সঙ্গীত কেন্দ্র সম্পূর্ণ বিধ্বস্ত হয়। হিন্দুস্থানী সঙ্গীতজ্ঞদের একটি বৃহৎ অংশ বাংলাদেশের সঙ্গীতপ্রিয় রাজা, সামন্ত ও ধনী জমিদারদের পৃষ্ঠপোষকতায় এদেশের নানা অঞ্চলে নিশ্চিন্ত আশ্রয় গ্রহণ করেন। তাই আঠারো শতকের শেষ থেকে উনিশ শতকে ক্রমে কলকাতা, চুঁচুড়া, হুগলী, শ্রীরামপুর, কৃষ্ণনগর, মুর্শিদাবাদ প্রভৃতি স্থান পশ্চিমবঙ্গে হিন্দুস্থানী সঙ্গীত চর্চার কেন্দ্রে পরিণত হয়।

বিশ্বকমের সময় বাংলার রাগসঙ্গীত চর্চার সুবর্ণ যুগ। কলকাতায় তখন হিন্দুস্থানী গানের প্রবল প্রসার প্রতিপত্তি। ১৮৫৮য় লক্ষ্মণার রাজ্যচ্যুত নবাব সঙ্গীত-সর্বস্ব ওয়াজিদ আলি শাহ নিবাসিত হয়ে কলকাতার মেটিয়াবুরুজে আমত্যা (১৮৮৭) বসবাস করতে আসেন। তার ফলে হিন্দুস্থানী সঙ্গীত গুণীদের কাছে কলকাতার আকর্ষণ বিশেষভাবে বেড়ে যায়।

ওয়াজিদ আলি শাহ দীর্ঘ ত্রিশ বছরের সঙ্গীত দরবারে এসেছিলেন কত শত দরবার নটী ও কলাবস্ত। তাঁদের মধ্যে ছিলেন পাজ্রাবের তিলমন্ডী ঘরানার মোরাদালি খাঁ, গোয়ালিয়রের আলি বক্স, লক্ষ্মণার আহম্মদ খাঁ, দিল্লীর সেনী ঘরানার বাসং খাঁ, তাজ খাঁ, সারঙ্গ বাদক বদল খাঁ প্রভৃতি সেকালের খলিফা গাইয়ে বাজিয়েরা। নবাবের দরবার ও হারেম ছিল গুণী বাদজী অধ্যুষিত। সুতরাং বিশ্বকমের সমকালের কলকাতায় মার্গরীতির নৃত্যগীতের একটি সজীব পরিমণ্ডল বিরাজ করছিল। সেই পরিমণ্ডলেরই প্রভাব ছিল 'দুর্গেশনন্দিনী'-র নৃত্যগীত প্রসঙ্গে। নবাব কতলু খাঁর জাঁকজমকপূর্ণ নৃত্যগীতবিলাসে মুসলমানদের সঙ্গীতপ্রিয়তারও বিশেষ ইঙ্গিত ছিল।

'বঙ্গদর্শন' (সঙ্গীত, ১২৭৯, বৈশাখ) মুসলমানদের শাস্ত্রীয় সঙ্গীতপ্রীতিকে

সাধুবাদ জানিয়ে স্বীকার করেছিলেন—

‘মুসলমানেরা হিন্দুদিগের সঙ্গীতশাস্ত্র আদ্যোপাস্ত গ্রহণপূর্বক নানা উন্নতি সাধন করিয়াছে।...ধ্ৰুপদ ব্যতীত খেয়াল টপ্পা ঝুংরি ইত্যাদি মুসল-মানদের প্রযুক্ত প্রকাশ হইয়াছে। রাগরাগিণী অনেক বাড়িয়াছে এবং তালের নূতন পদ্ধতি ও তাহার চমৎকার পারিপাট্য ইহাদের দ্বারা প্রতিষ্ঠিত।’

বাংলার সঙ্গীতপ্রিয় বিদগ্ধজনেরা তাই সেকালে গুণী মুসলিম ওস্তাদের কাছে নাড়া বাঁধতে বিশেষ আগ্রহী ছিলেন।

ধ্ৰুপদ ওস্তাদ মোরাদালি খাঁ ছিলেন সেকালের কলকাতার নামকরা মালকোষ গাইয়ে। তাঁর শিষ্যত্ব গ্রহণ করে খ্যাতিমান হন যদুনাথ রায়, কিশোরী-লাল মুখোপাধ্যায়, অঘোর চক্রবর্তী প্রভৃতি বাঙালী সঙ্গীত গুণীরা। এমনই কোনো গুণী হিন্দুস্থানী সঙ্গীত-গাইয়ের গীত স্মৃতির প্রক্ষেপ হয়তো ছিল বিমলার গায়নে।

সেকালে বাঙালী সঙ্গীত শিক্ষার্থীরা কৃতিবিদ্য হবার জন্যে গোয়ালিয়র, জয়পুর, আগ্রা প্রভৃতি সঙ্গীত কেন্দ্রেও যেতেন। বিষ্ণুমের ‘ইন্দিরা’র ‘উ-বাবু’ ‘পশ্চিমাংশে রীতিমতো গীতিবিদ্যা শিখিয়াছিলেন।’

পশ্চিমা ওস্তাদের গতায়ত ও প্রভাব প্রতিপত্তি ছাড়া অষ্টাদশ শতকের শেষের দিকে, পশ্চিমবঙ্গের বিষ্ণুপুরে বাংলার নিজম্ব ঘরানার ধ্ৰুপদ গড়ে ওঠে। মল্লভূমের অন্তর্গত বিষ্ণুপুরের সঙ্গীত ঐতিহ্য বেশ পুরনো। মধ্যযুগের শেষ পর্যায়ে দিল্লীর দরবারের অনুকরণে বিষ্ণুপুরের মল্লরাজসভায় সঙ্গীত বৈঠক বসতো। শ্রীক্ষেত্রে যাবার পথে অনেক পশ্চিমাগুণী মল্লরাজ দরবারে বিশ্রাম নিতেন। হিন্দুস্থানী গান বাজনার একটা পরিমণ্ডল বাংলার এই অংশে গড়ে উঠেছিল। মল্লরাজ রঘুনাথ সিংহের (রাজত্বকাল ১৭০২—১৭১২) সঙ্গীত-প্রাণতার খ্যাতি ছিল। এই ঐতিহ্যপীঠে ক্রমে আচার্য্য রামশঙ্কর ভট্টাচার্য্যের (১৭৬১—১৮৫০) মাধ্যমে বাংলার নিজম্ব ধ্ৰুপদ অনুশীলন বিশিষ্টতা লাভ করে।

ক্ষিতিমোহন সেনশাস্ত্রীব প্রবন্ধ (গীতিবিতান পত্রিকা, ২৫ বৈশাখ, ১৩৬৭) জানায় বিষ্ণুপুরের সম্মিহিত গড়মাল্লারণেরও নিজম্ব সাঙ্গীতিক ঐতিহ্য ছিল। গোড়ের সঙ্গে গড়মাল্লারণের সাংস্কৃতিক বিনিময় হত। বিষ্ণুম গড় মাল্লারণী মাটিতে বিমলাকে দিয়ে সন্তস্বরূপা পূর্ণাঙ্গ সঙ্গীতের সূচনা করে বাংলার নিজম্ব উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতচর্চার প্রাচীন কেন্দ্র মল্লভূমেরই সাংস্কৃতিক মর্যাদা রক্ষা করেছেন বলা যায়।

পশ্চিম বাংলার প্রাচীন তিনটি গীতসংস্কৃতি কেন্দ্র—মল্লভূম, গোড় ও বীরভূম।

বিশ্বকম তাঁর “দুর্গেশনন্দিনী” “মংগলিনী” ও “আনন্দমঠ” উপন্যাসে এই তিন সঙ্গীত কেন্দ্রকেই যথোচিত মর্যাদা দিয়েছেন।

বিশ্বদুপ্তরের ধ্রুপদাচার্য রামশঙ্কর ভট্টাচার্য ও তাঁর সুযোগ্য শিষ্যবর্গ ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী (১৮২৩-১৮৯৩), রামকেশব ভট্টাচার্য, কেশবলাল চক্রবর্তী, যদুনাথ ভট্টাচার্য প্রমুখ এবং গোপাল চক্রবর্তী, রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায়, রামচন্দ্র শীল প্রভৃতি অন্যান্য প্রখ্যাত ধ্রুপদীয়াবন্দ সৈময় সমগ্র বাংলায় ধ্রুপদের জগৎ সমৃদ্ধ করে রেখেছিলেন। তবে স্মরণ রাখা দরকার তখন বঙ্গ ভাষায় ধ্রুপদ রচনাই ছিল রেওয়াজ। বাঙালী ধ্রুপদীয়ারাও হিন্দুস্থানী পদ বাঁধতেন ও গাইতেন।

বিশ্বকম-আমলে কলকাতার উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের ধারক পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুরবাড়ি। রাজা যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর (১৮৩১—১৯০৮) এবং রাজা শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর (১৮৪০—১৯১৪) এই দুই ভাই ছিলেন সঙ্গীতগুরুণী ও গুরুজ্ঞ। তাঁরা তাঁদের আচার্য ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীকে সহযোগী করে সে সময় নানামুখী সাঙ্গীতিক আন্দোলনের হোতা। পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুরবাড়ি তখন কলকাতার প্রাগচণ্ডল সঙ্গীত-তীর্থ। দেশী বিদেশী নানা কণ্ঠ ও যন্ত্রগুণীর নিত্য আশ্রয় ও আপ্যায়ন সভা। মেটিয়াবুরুজের সঙ্গীত দরবারের সঙ্গে চলত তার গুরুণী বিনিময়।

বিশ্বকম ছিলেন শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের বিশেষ ঘনিষ্ঠ। এঁরই বরাহনগরের ‘এমারেণ্ড বাওয়ার’ (“মরকতকুঞ্জ”) গৃহে অনুষ্ঠিত ‘কলেজ’ রিয়্যুনিয়ন সভায় ‘তৎকৃত মূর্তিমান রাগাদি (tabloux)’^৫ দেখার আমন্ত্রণ পেয়েছিলেন বিশ্বকম। সেইখানেই বিশ্বকম-রবীন্দ্রনাথের প্রথম ঐতিহাসিক সাক্ষাৎকার। সম্ভবত সেটি ১৮৭৬ সাল। কারণ সেই বছরেই শৌরীন্দ্রমোহনের Six Principal Ragas with a brief view of the Hindu Music গ্রন্থ প্রকাশিত হয়।

সম্ভ্রান্ত ধনীঘরে নিয়মিত উচ্চাঙ্গ গানের বৈঠক ও চর্চা ছিল সেকালে বনে-দিয়ানার অঙ্গ। রাজা রামমোহন রায়-এর আমলেই দেখা যায় বাড়িতে ওস্তাদ রেখে গান বাজনার অনুশীলন বা বৈঠক বসানো ছিল ধনী শিক্ষিতের বিশেষ সংস্কৃতি। রাজা-র নিজের বাড়িতে কলাবত রহিম খাঁ নিযুক্ত ছিলেন। মধুসূদন দত্তের পিতা রাজনারায়ণ দত্তের গৃহেও উচ্চাঙ্গ গান বাজনার নজির আছে। জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ির সঙ্গীত সংস্কৃতির কথা ধরা আছে রবীন্দ্রনাথ ও

অবনীন্দ্রনাথের স্মৃতিচারণে ।

রবীন্দ্রনাথ তাঁর অভিজ্ঞতায় লেখেন—‘দেখেছি তখনকার বিশিষ্ট পরিবারে সঙ্গীত বিদ্যার অধিকার বৈদ্যের প্রমাণ বলে গণ্য হোত ।... তম্বুরার তারে নিজের হাতে সুর বেঁধে সেটাকে কাঁধে হেলিয়ে আলাপের ভূমিকা দিয়ে যখন বড়ো বড়ো গীত রচয়িতার ধ্রুপদ গানে গায়ক নিস্ততঃ সভা মুখরিত করতেন, সেই ছবির সুগম্ভীর রূপ আজো আমার মনে উজ্জ্বল আছে । দূর প্রদেশ থেকে আমন্ত্রিত গুণীদের সমাদর করে উচ্চ অঙ্গের সঙ্গীতের আসর রচনা করা সেকালে সম্পন্ন অবস্থার লোকের আত্মসম্মান রক্ষার অঙ্গ ছিল ।... যদি দেখা যেত সম্মানী পরিবারের কেউ গান শোনবার সময় সমে মাথা-নাড়ায় ভুল করেছে, কিম্বা ওস্তাদকে রাগরাগিণী ফরমাশের বেলায় রীত রক্ষা করেনি তাতে যেন বংশ মর্যাদায় দাগ পড়ত ।’ (রবীন্দ্র রচনাবলী জন্মশত ২য়, ১৪, পৃ. ৯১০)

রবীন্দ্রনাথের অতীত স্মৃতি বঙ্কিমের সমকালেরই ছবি ।

ঠাকুর পরিবারের যে সাঙ্গীতিক আবহাওয়ায় রবীন্দ্রনাথের লালন সেই পরিবেশ ছিল না বঙ্কিমের পিতৃগৃহে । আগ্রা বা গোয়ালিয়র থেকে থাঁ-সাহেব ওস্তাদেরা এসে কাঁঠাল পাড়ার সম্মানী ধনী চাটুজ্ঞ পরিবারে আসর জাঁকিয়ে বসেছেন তেমন নিজের নেই । বঙ্কিম আবাল্য অভ্যস্ত বাড়ির দুর্গোৎসব, দোল, রথযাত্রা উপলক্ষ্যে আয়োজিত কথকতা, রামায়ণ গান, যাত্রা, পদ ও পালাকীর্তন মুখরিত নিত্য সভায় এবং পিতা যাদবচন্দ্র ও ভাটপাড়ার পণ্ডিতদের কণ্ঠে আবৃত্ত মন্ত্র, স্তব, স্তোত্র ইত্যাদি দেবদেবীর বন্দনা গীতিময় দৈনন্দিন জীবন-চর্যা ।

এই গীত পরিবেশেই ছোটবেলা থেকে বঙ্কিমের সুরের কান ও গীত সংস্কার তৈরী হয়েছিল ।

প্রকৃত ওস্তাদের কাছে বসে তালিম নেবার সুযোগ বঙ্কিম পেয়েছিলেন পরে এবং নিতান্তই ব্যক্তিগত আগ্রহে । পিতার বাড়িতে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত চর্চার উপযুক্ত আবহাওয়া না থাকলেও ধ্রুপদী গান বাজনা যে শিক্ষা সংস্কৃতির অন্যতম অঙ্গ সেবিষয়ে বঙ্কিমেরও ছিল সুদৃঢ় মতামত । ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে তাঁর স্পষ্ট ভাষণ—‘যে, সংস্কার ও শিক্ষাভাবে কালোয়াতী গানের ‘অনাদরটি অসভ্যতার চিহ্ন বলিতে হইবে... যেমন রাজনীতি, ধর্মনীতি, বিজ্ঞান ও সাহিত্য প্রভৃতি সকল মনুষ্যেরই জানা উচিত, তেমনি শারীরার্থ স্বাস্থ্যকর ব্যায়াম এবং চিত্ত প্রসাদার্থ মনোমোহিনী সঙ্গীত বিদ্যাও সকল ভদ্রলোকের জানা কর্তব্য—’

(ব. র. ২য়, পৃ. ২৮৭)

উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত বিদ্যা অর্থসাধ্য। প্রচুর পারিশ্রমিক বা দক্ষিণার বিনিময়ে ওস্তাদের সান্নিধ্যে কঠোর শ্রম ও অনুশীলনের মাধ্যমে শিক্ষণীয় এবং তা বিশেষ শিক্ষা ও সংস্কৃতিসম্পন্ন সম্প্রদায়ের মানসিকতা সাপেক্ষে এ কথা বিবেচনা করেই বোধ করি বঙ্কিম ‘সকল ভদ্রলোকের’ জন্য এই শ্রেণীগত সঙ্গীত বিদ্যা নির্দিষ্ট করেছেন। আর সেই ভদ্রলোকের বন্ধনীভুক্ত বলেই তিনি নিজেও, ‘সঙ্গীত সুখানুভব’ তাঁর স্বভাবসিদ্ধ হওয়া সত্ত্বেও, তাঁর পক্ষে সম্ভবপর অনুশীলনে অর্জন করেছিলেন যথার্থ বৈদগ্ধ্য এবং যথেষ্ট পরিণত বয়সেই।

‘বঙ্কিম জীবনী’র লেখক বঙ্কিমের দ্রাতৃপুত্র শচীশচন্দ্র চট্টোপাধ্যায় জানান— ‘কাঁটাল পাড়ায় একজন বঙ্গবিশ্রুত গায়ক বাস করিতেন, তাঁহার নাম যদুভট্ট তানরাজ। বঙ্কিম তাঁহাকে মাসিক পঞ্চাশ টাকা বেতন দিতেন। এই যদুভট্টের নিকট বঙ্কিমচন্দ্র সঙ্গীতাদি শিক্ষা নিয়াছিলেন। বঙ্কিমচন্দ্র সুকণ্ঠ ছিলেন না, কিন্তু তাঁহার তানলয় বোধ অনন্য সাধারণ ছিল। হারমোনিয়ম যন্ত্রে তিনি সিদ্ধহস্ত ছিলেন।

যদুভট্ট বা যদুনাথ ভট্টাচার্য (১৮৪০—১৮৮৩) বিষ্ণুপুরেরই সন্তান। তাঁর প্রাথমিক শিক্ষা ধুপদাচার্য রামশঙ্কর ভট্টাচার্যের কাছে। পরে পনেরো বছর বয়সে কলকাতায় আসেন ও ধুপদীয়া গঙ্গানারায়ণ চট্টোপাধ্যায়ের (১৮০৮—১৮৭৪) কাছে গমকপ্রধান খান্ডার-বাগী রীতির ধুপদ শিক্ষা করেন। এই শিক্ষা শেষে যদুভট্ট পশ্চিমাঙ্গলের বহু সঙ্গীতকেন্দ্র পরিক্রমা করে বিভিন্ন কলাবতের সান্নিধ্যে নানা ঘরানার বিপুল ও বিচিত্র সঙ্গীত অভিজ্ঞতা আহ্বস্থ করেন। তাই তাঁর উপাধি ছিল ‘সঙ্গীত তীর্থংকর’। এছাড়া ‘তানরাজ’, ‘রঙ্গনাথ’—ইত্যাদি খেতাবেও তিনি ভূষিত ছিলেন।

জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়িতে, পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুর দ্রাতাদের সঙ্গীত আসরে ও মেটিয়াবুরুজের সঙ্গীত দরবারে যদুভট্টের ছিল সম্মানিত আসন। বালক রবীন্দ্রনাথ ও তাঁর জ্যেষ্ঠদের গানের গুরু হিসেবে দেবেন্দ্রনাথের পরিবারে তিনি কিছুদিনের জন্য আশ্রয় নেন। যদুভট্টের ক্ষণিক স্মৃতি রবীন্দ্রনাথের মনে চিরস্থায়ী হয়ে ছিল। নানা প্রবন্ধে নিবন্ধে রবীন্দ্রনাথ বারংবার যদুভট্টের প্রশংসা করেছেন দেখা যায়। তিনি বলেছেন, যদুভট্ট ‘বিধাতার স্বহস্ত রচিত’। ‘বাংলা দেশে এ রকম ওস্তাদ জন্মার্নি’, তাঁর প্রত্যেক গানে Originality ছিল। তাঁর ছিল প্রতিভা, অর্থাৎ সঙ্গীত তাঁর চিত্তে রূপ ধারণ করত’। ‘যদুভট্টের মতো সঙ্গীত ভাবদক আধুনিক ভারতে আর কেউ জন্মেছে কিনা সন্দেহ।’

সেকালের এই শ্রেষ্ঠ সঙ্গীত প্রতিভার ঘনিষ্ঠ সান্নিধ্যের সুযোগ বিষ্ণু পেয়েছিলেন তাঁর পরিণত বয়স ও মন নিয়ে। তাই বিষ্ণুর সঙ্গীতিক সত্তা এবং রুচিতে সেই অসামান্য সাংগীতিক ব্যক্তিত্বের অব্যর্থ প্রভাব নিশ্চয়ই ছিল।

শচীশ চট্টোপাধ্যায়ের ‘বিষ্ণু জীবনী’ (পৃ ২৭৪) থেকে জানা যায়, মৃণালিনী রচনার সমসময়ে (১৮৬৮—৬৯) বিষ্ণুর যদুভট্টের কাছে সঙ্গীত শিক্ষার ‘বোর্ক’ চাপে। বিষ্ণুর বয়স তখন গ্রিশ আর যদুভট্টের আটাশ। অর্থাৎ দুজনেই যৌবনদীপ্তিতে ও পূর্ণ সৃষ্টিসামর্থ্যে উজ্জ্বল।

বিষ্ণুর যে বৈঠকী গান শোনার নেশা ছিল, তার প্রমাণ পাওয়া যায় যদুভট্টের সঙ্গে তাঁর প্রথম সাক্ষাতের ঘটনায়^৮। চুঁচুড়ার এক সঙ্গীত আসরে প্রাথমিক সংঘর্ষের মধ্যে দিয়ে নাকি এই দুই সঙ্গীত ও সাহিত্যরথীর প্রথম পরিচয়। আসরে বসে তানপুরার তার বাঁধতে যথেষ্ট সময় নেওয়া ছিল যদুভট্টের স্বভাব। আর এ ব্যাপারে বিষ্ণুর ছিল বিশেষ বিরক্তি। ‘কৃষ্ণকান্তের উইলে’ দানেশ খাঁ-র তার বাঁধার ছবি এঁকে সেই বিরক্তি তিনি প্রকাশও করেছেন। সেদিন সেই আসরেও যদুভট্টের প্রতি বিরক্তিতে বিষ্ণু কটুক্তি করেন। মানী গায়ক ক্রোধে অপমানে সভা ত্যাগের উদ্যোগ করলে আসর পণ্ড হবার উপক্রম হয়। পরে অবশ্য অন্যের মধ্যস্থতায় পরিচয় বিনিময় হয়, উভয়েই শান্ত হন।

সেদিন সেই সঙ্গীতের আসরে যদুনাথ ভট্টাচার্য গিয়েছিলেন তাঁর বিখ্যাত দরবারী কানাড়া। গানটি হল—

‘রাধারমণ মদনমোহন মাধব মুকুন্দ মুরারি
মধুসূদন মনোহর ময়ূরপুচ্ছধারী ॥
রজরাজ গোপাল বাঁকে বিহারী।
নীল নীরদশ্যাম, নব লোকেশ্বর
জয়তি যদুনাথ।

শ্রীনাথ গোপীনাথ গোলোকনাথ শ্রীহারি ॥’

যদুভট্ট ছিলেন দরবারী কানাড়ায় সিদ্ধ। স্বরচিত এই ধ্রুপদ ঝাঁপতালে চমৎকার বন্দেশে গাইতেন তিনি। তাঁর ছিল উদাত্ত ও মধুর কণ্ঠ। নিপুণ মীড়ের কারুকাঙ্গে, গমকের তরঙ্গ বিচ্ছুরিত করে শ্রোতাদের তিনি মগ্নমগ্ন করে রাখতেন। জাস্টিস রমেশচন্দ্র দত্তের তৃতীয় ভ্রাতা কেশবচন্দ্র মিত্র ছিলেন সেকালের শ্রেষ্ঠ পাথোয়াজী। তিনিই মেঘমন্দ ধ্বনি তুলে যদুভট্টের গানে যোগ্য সঙ্গত করতেন।

‘রাধারমণ মদনমোহন’ গানটি ছিল যদুভট্টের নিজেরই অত্যন্ত প্রিয়। তাঁর

সেই প্রাণঢালা ঈশ্বর বন্দনা, গীতপ্রাণ বঙ্কিমের হৃদয়ও গভীরভাবে স্পর্শ করে। স্মৃতিচারী জানান, তাঁর নয়ন ভাবাবেগে হয় অশ্রুসজল, আনন অতি কোমল।

ডঃ ভূপেন্দ্রনাথ দত্ত ও নগেন্দ্রনাথ মুকোপাধ্যায়-এর স্মৃতি সংগৃহীত এই সভাচিহ্নের মূল্য বঙ্কিমের গানের জগৎ সম্বন্ধানীর কাছে যথেষ্ট। কারণ এই চিহ্নে রয়েছে বঙ্কিমের উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতপ্রীতির ও বোধের পরিচয়, এবং সঙ্গীতের আসরে তাঁর সাগ্রহ উপস্থিতির বিবরণ। হয়তো সেদিনের সেই গীতবিমুগ্ধতাই বঙ্কিমকে এই সিদ্ধ গায়কের কাছে শিষ্যত্ব গ্রহণে আগ্রহী করে তোলে। অচিরেই পেয়েও যান যদুভট্টের ঘনিষ্ঠ হবার সুযোগ।

বৈদিক ব্রাহ্মণ যদুভট্টের বোনের শ্বশুরবাড়ি ছিল ভাটপাড়া। আর নিজের শ্বশুরবাড়ি কাঁচরাপাড়া। শেষ জীবনে অবসর নিয়ে বেশ কিছুদিন তিনি কাঁচরাপাড়ায় ছিলেন। তাই নৈহাটি কাঁঠালপাড়াবাসী বঙ্কিমচন্দ্রের সঙ্গে তাঁর যোগাযোগ সহজ ও দীর্ঘস্থায়ী হয়েছিল। বঙ্কিমের বিখ্যাত ‘বন্দেমাতরম্’ গানের প্রথম সুর যদুভট্টই দেন একথা বিশেষভাবে স্মরণযোগ্য। ভাটপাড়া বিষ্ণুপুরের বৈদিক ভট্টদের বৈবাহিক সম্পর্ক ছিল। তাই ভাটপাড়ায় বিষ্ণুপুরী ধ্রুপদের রীতিমত মজলিশ বসত। বঙ্কিমচন্দ্রের বিশেষ ঘনিষ্ঠ পণ্ডিত চন্দ্রনাথ বিদ্যারত্ন ভালো ধ্রুপদ গাইতেন^১। যদুভট্টকে কেন্দ্র করে ভাটপাড়ার ধ্রুপদ বৈঠক অবশ্যই জমে উঠেছিল। আর বঙ্কিমও ছিলেন তার বিশেষ এক সদস্য।

বঙ্কিমচন্দ্র রীতিমত দক্ষিণা দিয়ে যদুভট্টের কাছে গান শেখেন। অর্থাৎ বোঝা যায়, তাঁর সঙ্গীতচর্চা নিছক খেলাল-খুশীর ছিল না। ছাত্রসুলভ নিয়ম-নিষ্ঠা শ্রদ্ধা মনোযোগসহ সেই শিক্ষা গ্রহণ করেন তিনি। তাঁর স্বভাবই ছিল শূদ্রশূদ্র শিক্ষার্থীর। শচীশচন্দ্রের বিবৃতি।—

‘আমি দেখিয়াছি, তাঁহার যখন কোনো একটা বিষয় শিক্ষা করিবার জন্য বাসনা জন্মিত, তখন তিনি সে বিষয়টা আয়ত্ত করিবার জন্য অধীর ও অস্থির হইয়া পড়িতেন’।^২

এই আগ্রহী ছাত্ররূপেই গুণী সঙ্গীতাচার্যের সান্নিধ্যে উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত ধ্রুপদের ক্রিয়াঙ্গ ও তত্ত্বাঙ্গ সম্পর্কে জ্ঞান তিনি অর্জন করেছিলেন। তাই তিনি অনুধাবন করেছেন উচ্চাঙ্গ গানের মূল্য। জেনেছেন রাগরাগিণীর স্বরূপ। বুঝেছেন সুর, তাল, লয় সমন্বিত সন্তস্বরের আরোহ অবরোহে শ্রুতিশিল্প, কিভাবে ‘সবঙ্গিসম্পূর্ণ’ রাগরূপ লাভ করে। তাই ‘বিষবৃক্ষে’ হরিদাসী বৈষ্ণবীর গায়ন প্রতিভা সম্পর্কে স্পষ্টত জানিয়েছেন, যে কেবলই অস্পরোনিন্দিত কণ্ঠ-গীতিধ্বনি নয় শ্রুতিনন্দন এই শিল্পের একমাত্র নির্ভর। গীতিপ্রাণতা মানুষের

সহজাত হলেও গীতশিল্পায়ণ নয় অনায়াসসাধ্য। সস্তম্বরা তাললয়বদ্ধ পূর্ণাঙ্গ সঙ্গীত বিধিবদ্ধরূপে যথাযোগ্য অনুশীলনের বিষয় এবং যোগ্য শিক্ষা ও সংস্কার না থাকলে সম্ভবও নয় সেই শিল্পের পূর্ণ রস গ্রহণ।

শিক্ষালোকবিহীন অন্তঃপন্থিকাদের মজলিশে গাওয়া কৃতাবিদ্য সঙ্গীত শিল্পী ছদ্মবেশী দেবেন্দ্রের গান সম্পর্কে বঙ্কিমের তাই মন্তব্য—

‘মূঢ়া পৌরন্দ্রীগণ সেই গানের পারিপাট্য কি বদ্বিবে? বোদ্ধা থাকিলে বদ্বিত যে, এই সর্বাঙ্গীণ তাললয়স্বরপরিশুদ্ধ গান কেবল স্নকশ্ঠের কার্য নহে। বৈষ্ণবী যেই হউক, সে সঙ্গীত বিদ্যায় অসাধারণ স্নর্শিক্ষিতা এবং অল্প বয়সে তাহার পারদর্শী।’ (ব. র. ১ম, পৃ. ২৭৩)

এই প্রসঙ্গে মনে রাখা দরকার, উনিশ শতকের প্রথমার্ধে বাংলার সম্মানিত উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত মানেই একচ্ছত্র ‘ধ্রুপদ’। ধ্রুপদই হল শাস্ত্রবিধির সম্পূর্ণ অনুগত বিশুদ্ধ রূপ ও রীতির গান। আস্থায়ী, অন্তরা, সপ্তারী ও আভোগ এই চার স্তবক বা ‘তুক’ এ গান নিবদ্ধ। অচপল গান্ধীর্থে রাগ ও রাগরূপের অধ্যাত্ম সৌন্দর্য বিস্তার ধ্রুপদের প্রধান লক্ষ্য। অতি নিষ্ঠা শ্রম ও সময়সাপেক্ষ কণ্ঠসাধনা এই রীতির গায়ন শিল্পে আবশ্যিক। কারণ বিশুদ্ধ তাল, মান, লয় ও স্বর সংযোগে সুরের অবিকৃত রূপ কণ্ঠে ফুটিয়ে তুলতে না পারলে ধ্রুপদ সম্পূর্ণ মর্যাদাহীন হয়ে পড়ে। ক্রমারোহী স্বরে সুরের ঋজুতা ও স্থায়িত্ব এই রাগ সঙ্গীতের প্রধান বৈশিষ্ট্য। ফলে এ সঙ্গীত স্নকঠিন কণ্ঠসাধনা সাপেক্ষ নিঃসন্দেহে।

বঙ্কিমের হরিদাসী বৈষ্ণবী অথবা তাঁর ‘মৃণালিনী’র গিরিজায়া বৈঠকী ধ্রুপদ গাননি ঠিকই। কিন্তু দুই বৈষ্ণবীর গায়কী, কণ্ঠমাধুর্য, সুর-স্ফুটন ও সুর বিস্তার শৈলীর বর্ণনায় যেন কোনো ধ্রুপদগুণীর গায়ন প্রতিভার অনিবার্য ছায়াসম্পাত।

যদুভট্টের সাঙ্গীতিক অভিজ্ঞতার সদ্যস্পর্শমাখা ‘মৃণালিনী’র গিরিজায়া—‘প্রথমে ধীরে ধীরে, মৃদু মৃদু গীত আরম্ভ করিল—যেন নব শিক্ষিতা বিহঙ্গী প্রথমোদ্যমে স্পষ্ট গান করিতে পারিতেছে না। ক্রমে তাহার স্বর স্পষ্টতা লাভ করিতে লাগিল—ক্রমে ক্রমে উচ্চতর হইতে লাগিল। শেষে সেই সর্বাঙ্গসম্পূর্ণ তাললয়বিশিষ্ট কমনীয় কণ্ঠধ্বনি পদস্কারণী, উপবন আকাশ বিপ্লবিত করিয়া স্নর্গচ্যুত স্বরসরিত্তরঙ্গ স্বরূপ মৃণালিনীর কর্ণে প্রবেশ করিতে লাগিল।’

(ব. র. ১ম. পৃ. ২৩৪)

হরিদাসী বৈষ্ণবীও প্রথমে—

‘আপন কণ্ঠমধ্যে অতি মৃদু মৃদু নব বসন্ত প্রেরিতা এক ভ্রমরীর গুঞ্জনবৎ সুরের আলাপ করিতে লাগিল—যেন লজ্জাশীলা বালিকা স্বামীর নিকট প্রথম প্রেমব্যক্তির জন্য মৃদু ফুটাইতেছে। পরে... শ্রোত্রাদিগের শরীর কণ্টকিত করিয়া, অঙ্গরোনিন্দিত কণ্ঠগীতিধ্বনি সমুৎখিত হইল। তখন রমণীমণ্ডল বিস্মিত, বিমোহিতচিত্তে শুনিল যে, সেই বৈষ্ণবীর অতুলিত কণ্ঠ, অট্টালিকা পরিপূর্ণ করিয়া আকাশমার্গে উঠিল।’

(ব. র. ১ম. পৃ. ২৭০)

যদুভট্টের অসামান্য কণ্ঠগীতির অভিজ্ঞতাই কি সাহিত্য-কৌশলে ধরে রেখেছেন বঙ্কিম ?

প্রতিভাবান ধ্রুপদীয়া কেমন অনায়াস কণ্ঠলীলায় উদারা মৃদারা তারা গ্রামে স্বর বিহার করে সুরের মায়াজাল রচনা করেন, তানুরাজ যদুভট্টের ঘনিষ্ঠ সঙ্গলাভে বঙ্কিম সে অভিজ্ঞতা ‘মৃণালিনী’র সময় থেকেই সপ্তয় করেছিলেন। অভিজ্ঞের সাক্ষ্যে বার বার জানা যায় যদুভট্ট ছিলেন সুরের জাদুকর। কণ্ঠ সৌন্দর্যে ও সুরের ঐশ্বর্যে সভাস্থ সকলকে তিনি সন্মোহিত করে রাখতেন। কণ্ঠ তাঁর তারসংকে অনায়াস বিহার করত। তিনি ছিলেন খাণ্ডারবাণী ধারায় সিদ্ধ। তাই তাঁর গানে গমকের কাজ বেশি ছিল। তিনি একবার এক সভায় সেকালের প্রখ্যাত মালকোষ গাইয়ে মোরাদালি খাঁর অপূর্ব জোয়ারিদার গলা ম্লান করে ‘এফ’-এ গলা চড়িয়ে গান ধরেছিলেন। মেটেবুরজের দাপটে দরবারী বাঈজীদের স্তম্ভিত করেছিলেন উদারা থেকে সহসা তারায় বীর বিক্রমে গলা চড়িয়ে গমক ছেড়ে। উনিশ শতকে বাংলার গানের জগতে যদুভট্ট কিংবদন্তী পুরুষ। অজস্র গল্প তাঁকে নিয়ে। সুর ও সুরা এই ছিল তাঁর সমান প্রিয় ‘চাঁজ’।^{১১}

কখনও কখনও মনে হয়—বঙ্কিম তাঁর সুর ও সুরাপ্রিয় দেবেন্দ্রর সাক্ষাতিক ব্যক্তিত্বে যদুভট্টেরই ছায়া প্রক্ষেপ ঘটিয়েছেন।

অবিকৃত ঠাটে গৈয় শব্দ সঙ্গীতের কান বঙ্কিমের যদুভট্টের সঙ্গগুণে বিশেষভাবে তৈরি হয়েছিল। উচ্চকণ্ঠে গাওয়া মধুর সুর, স্বর, তান লয় সমন্বিত পূর্ণাঙ্গ সঙ্গীতের প্রসঙ্গ বঙ্কিম তাঁর উপন্যাসে বারবার ব্যবহার করেছেন। এমন কি ‘আনন্দমঠ’-এ শান্তির গাওয়া দশাবতার স্তোত্র এবং ‘সীতারামে’ জয়ন্তী ও শ্রীর যুগল কণ্ঠের স্তব গানেও অনুশীলন সাপেক্ষ উচ্চাঙ্গ গায়ন রীতির বৈশিষ্ট্য সুস্পষ্ট।

উনিশ শতকের দ্বিতীয় পর্ব যথার্থই বাংলাদেশে রাগ সঙ্গীত চর্চার ‘পূর্ণাঙ্গ ও ফলবস্ত অধ্যায়’।^{১২} একদিকে দেশী বিদেশী গুণী ওস্তাদদের শিল্প কৃতিত্বে

মুদ্রিত হয়েছে বিদগ্ধ সঙ্গীত সভা, অপর দিকে রচিত হয়েছে সঙ্গীত বিষয়ক নানা গ্রন্থ ।

সঙ্গীত বিষয়ক প্রথম মুদ্রিত গ্রন্থ, রাখামোহন সেনের ‘সঙ্গীত তরঙ্গ’ (১৮১৮) । তারপর বঙ্কিমের জন্ম বৎসর ১৮৩৮-এ প্রকাশিত নিধুবাবুর টপ্পা সংকলন ‘গীতরত্ন’ থেকে শুরুর করে মুদ্রিত হয়েছে নানা ধরনের বই ও রচনা । কৃষ্ণদাস ব্যাসের ‘সঙ্গীত রাগ কল্পদ্রুম’ তিনখণ্ড (১৮৪২—১৮৪৯), প্যারীচাঁদ মিত্রের গীত সংগ্রহ ‘গীতাঙ্কুর’ (১৮৬১), খন্দোদীয়া রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায়-এর বাংলা খন্দোদ গানের সংকলন—রজভাষায় রচিত মূল খন্দোদের রাগ অনুসরণে ‘মূল সঙ্গীতাদর্শ’ (১৮৬৩), কৃষ্ণন বন্দ্যোপাধ্যায়ের প্রথম বাংলা ভাষার স্বরলিপি পুস্তক ‘বঙ্গৈকতান’ (১৮৬৭) বিশেষ উল্লেখযোগ্য । ১৮৬৭ থেকে প্রায় প্রতি বছরই ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী, কৃষ্ণন বন্দ্যোপাধ্যায় ও শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের সঙ্গীত বিষয়ক নানা গ্রন্থ প্রকাশিত হতে থাকে । ভারতীয় সঙ্গীতের ইতিহাস, উৎপত্তি সংক্রান্ত গ্রন্থ । বিভিন্ন প্রকার স্বরলিপি পরিচায়ক গ্রন্থ, নানা যন্ত্রসঙ্গীত ও কণ্ঠসঙ্গীত বিষয়ক পুস্তক-এর অন্তর্ভুক্ত ।

বাংলাদেশে সঙ্গীতের নবজাগরণের ক্ষেত্রে শৌরীন্দ্রমোহন, ক্ষেত্রমোহন ও তাঁর শিষ্য কৃষ্ণন বন্দ্যোপাধ্যায়-এর নাম উল্লেখযোগ্য ।

শৌরীন্দ্রমোহন ছিলেন নানামুখী সঙ্গীতক আন্দোলনের উদ্যোক্তা ।

১৮৬৫তে, ক্ষেত্রমোহন গোস্বামীকে সঙ্গীতাচার্য নিযুক্ত করে যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর প্রতিষ্ঠা করেন ‘পাথুরিয়াঘাটা বঙ্গ নাট্যালয়’ । শৌরীন্দ্রমোহন তার উৎসাহী সমর্থক । তাঁরই উদ্যোগে এই ঠাকুরবাড়িতে ১৮৬৭ সালে প্রথম সর্ব-ভারতীয় সঙ্গীত সম্মেলন অনুষ্ঠিত হয় । ১৮৭১-এ পদ্ধতিগত সঙ্গীত শিক্ষা দানের জন্য তিনি স্থাপন করেন ‘বঙ্গ সঙ্গীত বিদ্যালয়’, ১৮৮১-তে ‘বেঙ্গল একাডেমী অব মিউজিক’ প্রতিষ্ঠা করেন । ভারতীয় বাদ্যযন্ত্রাদির সংগ্রহশালাও স্থাপন করেন তিনি । করেন দক্ষ শিল্পীদের দিয়ে বিভিন্ন রাগরূপের চিত্রাবলী অঙ্কন ও প্রদর্শনের ব্যবস্থা ।

১২৭৯-র বঙ্গদর্শনে (ইংরেজি ১৮৭২) ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে বঙ্কিম প্রথম রাগরাগিণীর ধ্যান-রূপ বর্ণনা ও ব্যাখ্যা করেছিলেন । তাই শৌরীন্দ্রমোহনের ‘মরকত কুঞ্জে’ রাগচিহ্নমালা প্রদর্শনীতে তিনি সাদরে আমন্ত্রিত হয়েছেন সংগত ভাবেই ।

বঙ্গদর্শনের মন্তব্য (১২৭৯, প্রাবণ)—‘সভ্যতার প্রধান চিহ্ন সঙ্গীতানুরাগ’ ।

সেকালের অন্যতম সঙ্গীতানুসারী ‘সুসভ্য সুশিক্ষিত’ বঙ্কিম সঙ্গীত বিষয়ক যাবতীয় উদ্যোগকেই অভিনন্দন জানিয়েছেন দেখা যায়।

বিলিতি অর্কেষ্ট্রার অনুকরণে বাংলায় একতান বাদনের প্রচেষ্টা শুরু হয় যতীন্দ্রমোহনের উৎসাহে। ‘জাতীয় নাট্যশালার সঙ্গে জাতীয় একবাদনও সংঘটিত হওয়া কর্তব্য’—এই ছিল যতীন্দ্রমোহন ঠাকুরের প্রস্তাব। আচার্য ক্ষেত্রমোহন তাই বিলিতি হার্মনি নীতির অনুকরণে একতান বাদন সম্প্রদায় গঠন করেন প্রথম। ১৮৫৮য় বেলগাছিয়া নাট্যশালার প্রথম নাটক “রত্নাবলী”র জন্য তিনি অর্কেষ্ট্রা-বাদনের স্বরলিপি তৈরী করে দেন। ১৮৬৭-তে কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় প্রথম ভারতীয় সঙ্গীতের গৎ রচনায় পাশ্চাত্য পদ্ধতির হার্মনি যোজনা করেন, এবং তা প্রকাশ করেন তাঁর ‘বঙ্গেকতান’ গ্রন্থে ও ‘Hindusthani Airs Arranged for the Piano Forte’ (১৮৬৮) গ্রন্থে !

এই বিচিত্র উদ্যোগ বা ‘হার্মনি’ ব্যাপারটি বাঙালী সমাজ বোধ করি সাদরে গ্রহণ করেননি। কিন্তু করেছেন বঙ্কিম। তাই তাঁর ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে লেখেন— ‘সংস্কারবিহীন ব্যক্তি রাগরাগিণী পরিপূর্ণ কালোয়াতী গান শুনিতে চাহেন না, এবং বহুদিনলন বিশিষ্ট ইউরোপীয় সঙ্গীত বাঙ্গালীর কাছে অরণ্যে রোদন। কিন্তু উভয় স্থানেই অনাদরটি অসভ্যতার চিহ্ন বলিতে হইবে।’

কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায় (১৮৪৬—১৯০৪) ছিলেন ক্ষেত্রমোহনের শিষ্য। তিনি ছিলেন সঙ্গীতজ্ঞ ও সঙ্গীততাত্ত্বিক। বিখ্যাত গ্রন্থ ‘গীতসুহসার’ (১৮৮৪)-এর লেখক। হিন্দু কলেজের ছাত্র, মধুসূদন দত্তের অন্তরঙ্গ এই কৃষ্ণধন ইউরোপীয় সঙ্গীত ও উচ্চাঙ্গ হিন্দু সঙ্গীতশাস্ত্রে ছিলেন সমান অভিজ্ঞ। গোয়ালিয়রেও তিনি সঙ্গীতশিক্ষা গ্রহণ করেন। তাঁর ছিল বিশেষ অভিনয় ক্ষমতা। ১৮৫৯-এ অভিনীত ‘শর্মিস্ঠা’ নাটকের নাম ভূমিকায় তিনি অবতীর্ণ হন। ১৮৬৫তে পাথুরিয়াঘাটা নাট্যালয়ে মঞ্চস্থ হয় ‘বিদ্যাসুন্দর’। সে নাটকের বিখ্যাত ‘হীরা-মালিনী’ তাঁরই রূপায়ণ। ১৮৭৫-এ তিনি চালনা করেন ইন্ডিয়ান ন্যাশনাল থিয়েটার। টপ্পা ও থেয়াল গায়িকা বিখ্যাত বাঈজী যাদুমাণ ছিলেন তাঁর থিয়েটারের অন্যতম অভিনেত্রী। ১২৮১-র চৈত্র সংখ্যার ‘বঙ্গদর্শনে’ কৃষ্ণধনের ‘সঙ্গীত সমালোচনা’ নিবন্ধটি প্রকাশ পায়।

ভারতীয় রাগসঙ্গীত চর্চার ক্ষেত্রে সঙ্গীততত্ত্বজ্ঞ নামে খ্যাতিমান শৌরীন্দ্রমোহন, ক্ষেত্রমোহন ও কৃষ্ণধন ‘বঙ্গদর্শন’-এর ১২৮০ ফাল্গুন সংখ্যায় “ভারতবর্ষের সঙ্গীত শাস্ত্র” প্রবন্ধে নিবন্ধকার রামদাস সেন-এর কাছে প্রশংসিত উল্লেখ পেয়েছেন। তাঁদের কৃতিত্বের সংক্ষিপ্ত বিবরণ দিয়েছেন রামদাস এবং মন্তব্য করেছেন—

‘আৰ্য’ জাতীয় সঙ্গীত বিদ্যা ক্রমে বঙ্গদেশে শ্রীহীন হইয়া আসিতেছিল দেখিয়া সহৃদয় মাতৃহই দর্শিত ছিলেন। এক্ষণে কৃতবিদ্যাগণ পুনরায় সঙ্গীতের আলোচনায় প্রবৃত্ত হওয়াতে আমরা যার পর নাই আনন্দিত হইতেছি।’

সহৃদয় বঙ্কিম তাঁর ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে সেই ‘কৃতবিদ্যাগণেরই সামিল হয়েছিলেন। স্বল্প পরিসরে সঙ্গীতের সংজ্ঞা, সঙ্গীতের উদ্দেশ্য, সঙ্গীতের ধ্যানরূপ, রাগচিত্র ও জীবনে সঙ্গীতের প্রয়োজনীয়তা তিনি সুন্দর ও স্বচ্ছ ভাষায় ব্যক্ত করেছিলেন। এ দেশের উচ্চাঙ্গ সাঙ্গীতিক ঐতিহ্যের পুনরুদ্ধার ও তার গৌরব প্রতিষ্ঠা বঙ্কিমেরও কাম্য ছিল। তার প্রমাণ তাঁর ‘বঙ্গদর্শনে’ প্রকাশিত “সঙ্গীত” (১২৭৯), ‘ভারতবর্ষের সঙ্গীত শাস্ত্র’ (১২৮০), রাগনির্ণয় (১২৮৫) ইত্যাদি প্রবন্ধাবলী।

কিন্তু এই সঙ্গে লক্ষণীয় তাঁর পত্রিকায় সমানভাবেই অভিযুক্ত হয়েছে ‘যাত্রা’ (১২৭৯ পৌষ, ১২৮০, শ্রাবণ), ‘জ্ঞানদাস’ (১২৮০ মাঘ), বলরাম দাস (১২৮০ চৈত্র)-এর মতো প্রবন্ধাবলী এবং ‘অধঃপতন সঙ্গীতের’ (১২৮০ অগ্রহায়ণ) মতো সুদীর্ঘ কবিতা।

রামদাস সেন, তাঁর ‘ভারতবর্ষের সঙ্গীতশাস্ত্র’ প্রবন্ধে বৈদিক কাল থেকে শুরুর করে তাঁর সমকাল পর্যন্ত বিস্তৃত প্রবহমান উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের ঐতিহ্য ও রেখাপথ সম্পর্কে আলোচনা করেন। দেখা যায়, বঙ্কিম কিন্তু শুধু ভদ্রলোক-এর বন্ধনীভুক্ত সংস্কৃতিবান বাঙালীর অনুশীলনযোগ্য সঙ্গীতের ইতিহাসে কৌতূহলী নন। সেকাল ও একাল মিলিয়ে বাংলার সমগ্র গানের জগৎ সম্পর্কেই তাঁর পূর্ণ কৌতূহল। সমগ্র বাংলার গীতরসিক সমাজের বিভিন্ন রুচি, গীতমতি, তার ঐতিহ্য ও অবক্ষয়ের স্বরূপ ও প্রকৃতি সম্বন্ধেই তিনি বিশেষ আগ্রহী।

বঙ্কিম অবশ্যই খুঁজেছেন মহিমাম্বিত ধ্রুপদী গান যা ছিল ভারতীয় সভ্যতা ও সংস্কৃতির গর্বস্বরূপ। তারই পাশাপাশি একান্ত আকৃতিমাখা বাসনার শব্দে চেয়েছেন বাঙালিরই একান্ত নিজস্ব ঐতিহ্য খাঁটি দিশি ‘বাঙলা’ গান। যা নিয়ে কোনো মাথা ব্যথা ছিল না শৌরীন্দ্রমোহনের। পাশ্চাত্য ভারতবিদ্যা পণ্ডিতদের পরানো জ্ঞানাজন শলাকায় তখনকার নব্য কৃতবিদ্যেরা কেবল ধ্রুপদী ঐতিহ্যের জগৎ দেখবার জন্য ব্যস্ত ছিলেন। উইলিয়ম জোনস্, অগস্টাস উইলয়ার্ড, ব্রুকম্যান হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের প্রশংসা ও আলোচনা করায় কৃতবিদ্যাগণ কেবল হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের প্রতি তাঁদের সমস্ত মনোযোগ নিবদ্ধ করেন। জগদীশনাথ রায় ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে লিখেছিলেন—

“দঃখের বিষয় এই যে, পূর্ব সিংহত ধনসকল আমাদের বিনষ্ট হইবার

সম্ভাবনা হইয়াছে। ইউরোপীয় বিদ্যা প্রভাবে নব্য সম্প্রদায়ের দ্বারা এই দুর্ভাবনা দূর হইবার আশা হওয়াতে যে কিরূপ আহ্বান হয় তাহা বলা বাহুল্য।

(বঙ্গদর্শন, ১২৭৯, বৈশাখ)

রামদাস সেন কিন্তু খেদভরে লিখেছিলেন—‘প্রাচীনকালে ভারতবর্ষের সঙ্গীতের সমূহ উন্নতি হইয়াছিল।……এখন সঙ্গীত নিতান্ত প্রভাহীন অসহায় …ইংরেজি ভাষায় সুশিক্ষিত ব্যক্তিগণ ‘নেটিভ মিউজিক’ বলিয়া সঙ্গীতের আদর করিল না।’

এই খেদ ছিল বিষ্ণুমের। তাঁর ‘বাঙলা’-ই তাঁর কাছে হত্যার ‘নেটিভ মিউজিক’! তাই তিনি তাঁর উপন্যাসে যথার্থ সামাজিক প্রেক্ষিত চিত্রিত করে সেই প্রাচীন, সুখস্মৃতিজনক ও বর্তমান নিঃশ্রুত হীনদশার ‘নেটিভ মিউজিক’ বা বাংলা গানের ছবি ফুটিয়ে তুললেন যথোচিত দৃষ্টান্তে। উপরন্তু তিনি জাগিয়ে তুললেন আশা। এই অসহায়তা অতিক্রমী নবভাবে রূপে রসে উজ্জীবিত বাংলা সঙ্গীতের নবজন্মের। বাংলা গানের স্মৃতি সত্তা ও ভবিষ্যতের উজ্জ্বল উদাহরণমালায় সম্ভ্রুত হয়ে বিষ্ণুমের কথাশিল্প তাই পেল এক অভিনব মাত্রা।

রাগসঙ্গীত চর্চার বিপুল কর্মকাণ্ডের যুগে বসবাস করেই বিষ্ণুম অনুধাবন করোছিলেন, সংস্কৃতিবান বাঙালী গীতরসিক মার্গরীতির সঙ্গীতকলা সাগ্রহে গ্রহণ করেছেন বটে, কিন্তু ক্রমে উচ্চমহলে উপেক্ষিত হয়েছে বাঙালী প্রাণের অনাবিল আনন্দ বেদনার প্রকাশ খাঁটি ‘দেশী’ ‘আলাপাদিবহীন’ বাংলা গান। তাই বিষ্ণুম দেখিয়েছেন ‘ইন্দিরা’র উ-বাবু সনদী খিয়ালে কৃতিবদ্য, কিন্তু ‘বদন অধিকারী’ বা ‘দাশু রায়ে’র যাত্রা বা পাঁচালী গানে তিনি অপটু।

বিমলার গানে যেমন মন ভরেনি গজপতির তেমনি পাকা খিয়ালিয়া উ-বাবুর কণ্ঠচাতুর্যেও সন্তুষ্ট হয়নি তাঁর বাসরঘরের রমণীরা। তাদের প্রতিক্রিয়া—‘শুনিয়ে সে আপ্সরোমন্ডলী হাসিল।’ (ব. র. ১ম, পৃ ৩৪৭)

‘দুর্গেশনন্দিনী’ ও ‘ইন্দিরা’র উপযুক্ত দৃষ্টান্ত দানেই বুঝিয়েছেন বিষ্ণুম গানের শব্দধ্বনয়, শ্রোতারও রয়েছে শ্রেণীভেদ। তাঁর উপলব্ধি, হিন্দুস্থানী গান বাংলার মাটিতে যত বড় সম্ভ্রান্ত মর্যাদা ভূমি গড়ে তুলুক না কেন, বাংলার লোকায়ত জীবনেরও মনের কাছে তা ভিন্ন দেশী। অপরিচিত বৃজ ভাষায় গাওয়া প্রকৃতি বর্ণনা ও ঈশ্বর বন্দনামূলক রাগসর্বস্ব সঙ্গীতে প্রকাশোন্মুখ বাঙালীর মন ভরেনি। সুরের সঙ্গে সঙ্গে সে চেয়েছে সুখ দুঃখ বাসনা বেদনা উজাড় করা মনের কথা ও জীবনকাহিনী। তার গান তাই সুরে ও বাক্যের যোগে সম্পূর্ণ।

সুদূর ভাব ভাষার সূক্ষ্মম্বয়ে পরিপূর্ণ বাংলা গানের প্রাচীন ঐশ্বর্যের দিকে মন ফেলাবার জন্যেই বঙ্কিম তাঁর পরবর্তী উপন্যাস ‘মৃণালিনী’ গানে গানে ভরিয়ে তুললেন। ‘একটি বাঙলা গাও’ দিগগজের এই সনির্বাক্য অনুরোধ রাখবার সুযোগ বিমলা পাননি। ‘মৃণালিনী’র গিরিজায়াই গ্রহণ করেছে সেই ‘বাঙলা’ শোনাবার সম্পূর্ণ ভার।

‘সই মনের কথা সই’।

—মৃণালিনী।

মোট বারোটি গানে অনুবিন্দু ‘মৃণালিনী’র অন্তঃপুরে প্রবেশ করে মনে প্রশ্ন জাগে—যদুভট্টের প্রতিভার সদ্যস্পর্শে কি বঙ্কিম হয়েছেন এমন সঙ্গীতমুখর। এত গান বঙ্কিম আর কোনো উপন্যাসের জন্য রচনা করেননি। ‘মৃণালিনী’ রচনার সমসময়ে তিনি যদুভট্টের শিষ্যত্ব গ্রহণ করেছিলেন। যদুভট্ট ছিলেন সাক্ষাতিক সত্তার পূর্ণ আদর্শ; যিনি পদ রচনা করতেন, সুদূর সংযোজনা করতেন এবং শব্দ ঠাটে বিচিত্র ধরনের গান পরিবেশন করতেন। শব্দ যদুপদ সাধনা ছাড়াও বহু ‘বাঙলা’ গান রচনা করেছেন তিনি। স্বয়ং রবীন্দ্রনাথ তাঁকে বলেছেন ‘সঙ্গীত ভাবুক’। এই পূর্ণ সাক্ষাতিক সত্তার সঙ্গগুণেই বঙ্কিম বঙ্কিম বিশেষভাবে এই পর্ব থেকেই হয়ে উঠেছেন সঙ্গীত রচয়িতা ও সঙ্গীত ভাবুক। ‘মৃণালিনী’ (১৮৬৮) ও তৎপরবর্তী ‘বিষবৃক্ষ’ (১৮৭১) গানে গানে উত্তরোল। গীতম্বাস নানাভাবে ছিড়িয়ে গেছে তার পূর্বের সব উপন্যাসেও। সুদূর মূর্ছনা ‘সীতারাম’ (১৮৮৭) অবধি সঞ্চারিত। আর সেই গীতিসুদূরে অন্তর্নিবিষ্ট হয়ে আছে বঙ্কিমের বিশেষ ভাবনার পারস্পর্যে বিধৃত তাঁর না-বলা বাণীরই এক নিগূঢ় জগৎ।

রবীন্দ্রনাথ বাঙালীকে বলেছেন ‘স্বভাব গীতমুখর ও গীতমুগ্ধ’।^{১৬} বাঙালীর সেই স্বভাব গীতমুখর সত্তার প্রতীক ‘মৃণালিনী’র গোড়ী বৈষ্ণবী ভিখারিনী গিরিজায়া। সমগ্র ‘মৃণালিনী’ তারই গানে কলম্বনা। এই উপন্যাসের দশটি গান তার কণ্ঠোৎসারিত। মাত্র দুটি গান নায়িকা মৃণালিনীর গাওয়া। মৃণালিনী গীতমুগ্ধা শ্রোত্রী।

বাংলার প্রাচীন গানের দুই ধারার নিদর্শন কণ্ঠে বয়ে বাংলা সাহিত্যের আন্তিনায় প্রথম আবির্ভাব গিরিজায়ায়। প্রাচীন পদাবলী কীর্তন ও গ্রামীণ লোক-

গীতির আদলে বাঁধা গানের ভার নিয়ে সে অভিজ্ঞাতের অন্তঃপুর থেকে উন্মুক্ত প্রান্তরে অবাধচারিণী। গানে গানে নায়ক নায়িকার মনের কথা আদানপ্রদান করে সে; নিজেও প্রাণসখী মৃণালিনীর ব্যথার ব্যথী হয়ে উজাড় করে তার নিজস্ব ভাবনা।

‘মৃণালিনী’র প্রথম খণ্ড তৃতীয় পরিচ্ছেদে ‘ভিখারিনী’ বৈষ্ণবী গিরিজায়ার প্রথম প্রবেশ। তার ‘কোমল কণ্ঠ নিঃসৃত’ মধুর সঙ্গীতে মৃণালিনী উৎকর্ণ। এই গানের বাচনের আড়ালে রয়েছে অন্য এক বাণী। মৃণালিনী বোঝে ভিখারিনী আসলে দৃতী। কৃতসংকেতে বয়ে এনেছে তারই জন্যে স্ন-সমাচার। তার হারানো প্রণয়ী হেমচন্দ্রের উদ্দেশ্য। তাই গিরিজায়াকে সাগ্রহে ডেকে সেই গান আবার শোনে। বিষ্ণুমচন্দ্র তার প্রথম গান ‘মথুরাবাসিনী, মথুরহাসিনী’ পদটিট দ্বারা শোনান আমাদের গিরিজায়ার ‘দিব্য গলায়’। কোমলকান্ত পদাবলীতে গাঁথা বিষ্ণুমের এই প্রথম গান :

‘মথুরাবাসিনি, মথুরহাসিনি শ্যামবিলাসিনি-রে।

কহ লো নাগরি, গেহ পরিহরি, কাহে বিবাসিনী-রে ॥

বৃন্দাবনধন, গোপিনীমোহন, কাহে তু

তেয়াগী-রে।

দেশ দেশ পর, সো শ্যামসুন্দর, ফিরে তুরা

লাগি-রে।

বিকচ নলিনে, যমুনাপদলিনে, বহুত পিয়াস-রে।

চন্দ্রমাশালিনী, যা মধুযামিনী, না মিটল আশা-রে ॥

সা নিশা সমরি, কহ লো সুন্দরী, কাঁহা মিলে

দেখা-রে।

শুনি, যাওয়ে চলি, বাজায় মুরলী, বনে বনে

একা-রে ॥

মগধবাসী হেমচন্দ্র তাঁর হারানো প্রেমিকা মথুরাবাসিনী মৃণালিনীর উদ্দেশ্যে এ গান রচনা করে ‘গীত গাইয়া দিনপাত’ করা বৈষ্ণবী ভিখারিনী গিরিজায়ার কণ্ঠে সমর্পণ করেছেন! এ গান গেয়ে, বৈষ্ণবীর পক্ষে যে সহজ হবে, দ্বারে দ্বারে ঘুরে সেই অজ্ঞাতবাসিনী মৃণালের সন্ধান করে ফেরা। এ গানের ভাষা মৈথলী বাংলা বা বলা চলে ‘ছন্দবেশী বাংলা’। বৈষ্ণব পদকার জ্ঞানদাসের ভাষা সম্পর্কে ‘বঙ্গদর্শন’ যেমন বলেছিলেন—‘জ্ঞানদাসের হিন্দী মিশ্রিত বাংলা ছন্দবেশী বাংলা’ (১২৮০, মাঘ : জ্ঞানদাস), এ হল তাই। গোড়ী গিরিজায়া গাইলেও

এ গান একেবারে খাঁটি বাংলা নয়। আবার বাংলার অপরিচিতও নয়।
পদকার রাখতে চান রহস্যের আবরণ। তাই তাঁর ভাষার এই ছন্দবিশেষ ধারণ।

গুরুদ্বয় মাধবাচার্যের অভিসন্ধিতে অজ্ঞাতবাসে বাধ্য হয়ে লুকিয়েছিল
মৃণালিনী। হেমচন্দ্র তারই সন্ধানে প্রেরণ করেছেন তাঁর গানের দূতী গিরি-
জায়াকে। বিরহী হৃদয়ের ব্যাকুলতার গড়া এই গানের আকর্ষণ দিয়েই অবশেষে
বৈষ্ণবী নাগাল পেয়েছে সেই হেমপ্রিয়ার। এই সঙ্গীতের ইঙ্গিতে স্পষ্ট হয়
মৃণালিনী। তার অজ্ঞাতবাসের অবরোধ পার হয়ে ভিখারিনীর সঙ্গে আলাপ
শুরু করে।

কৌতুহলী মৃণালের প্রশ্ন :—‘তুমি গীতসকল কোথায় পাও?’

গি। ‘যেখানে যা পাই তাই শিখি।’

গান গাওয়া ভিখারিনীর গানের ঝুলি কেমন করে ভরে ওঠে, বস্তুকি যেন
জানাতে চান সে কথাও। হাটে মাঠে বাটে গান গেয়ে ফেরা বৈষ্ণব বৈষ্ণবীরা
আদি কাল থেকেই বাংলার সেরা গীত-সংগ্রাহক।

মৃ। এ গীতটি কোথায় শিখিলে?

গি। একটি বেণে আমাকে শিখাইয়াছে।

..

....

...

মৃ। সে বণিক কিসের বাণিজ্য করে?

গি। সবার যে ব্যবসা, তারও সেই ব্যবসা।

মৃ। সে কিসের ব্যবসা?

গি। কথার ব্যবসা।

মৃ। এ নতুন ব্যবসা বটে। তাহাতে লাভালাভ কিরূপ?

গি। ইহাতে লাভের অংশ ভালবাসা, অলাভ কোন্দল।

মৃ। তুমিও ব্যবসায়ী বটে। ইহার মহাজন কে?

গি। যে মহাজন।

মৃ। তুমি ইহার কি।

গি। নগদা মদুটে।

মৃ। ভাল তোমার বোঝা নামাও। সামগ্রী কি আছে দেখি।

গি। এ সামগ্রী দেখে না শুন।

মৃ। ভাল—শুন।

গিরিজায়া আবার শোনায় গান পরপর দুখানি। প্রথমে গায়—

‘যমুনার জলে মোর, কি নিধি মিলিল।

কাঁপ দিল্পা পশি জলে, যতনে তুলিয়া গলে,
 পরেছিন্দু কতুহলে, যে রতনে ।
 নিদ্রার আবেশে মোর গৃহেতে পশিল চোর,
 কণ্ঠের কাটিল ডোর মণি হরে নিল ।'

এ গানে নিহিত আছে হেমচন্দ্রের পরিচয় প্রমাণ । একদিন হেম জলমগ্না
 মৃণালিনীকে উদ্ধার করে বাঁচিয়েছিলেন । সেই তাঁদের প্রথম পরিচয়, পরে অনুরাগ
 ও শেষে আকস্মিক ভাগ্য বিপর্যয়ে তাঁদের বিচ্ছেদের কথা সংক্ষেপে ধরা আছে
 এই পদে ।

দ্বিতীয় গানে রয়েছে মৃণাল-হারা হেমের উদ্ভ্রান্ত দশার কাহিনী—
 'ঘাট বাট তট মাঠ ফিরি ফিরি বহু দেশ ।
 কাঁহা মেরে কাস্ত বরণ, কাঁহা রাজ বেশ ॥
 হিয়া পর রোপন পঙ্কজ, কৈনু যতন ভারি ।
 সোঁহি পঙ্কজ কাঁহা মোর, কাঁহা মৃণাল হামারি ॥'

এই গানের অভিঘাতেই খুলেছে আত্মসংবৃত মৃণালিনীর গোপন ব্যথার
 উৎসমুখ । অব্যাহত হয়েছে তার রুদ্ধ হৃদয় । ভিখারিনীর কাছে মন উজাড়
 করে জানিয়েছে তার জীবন-মনের খবর । গানেরই মারফতে দিয়েছে নিজের
 সম্বন্ধ ।

'কন্টকে গঠিল বিধি, মৃণাল অধমে ।
 জলে তারে ডুবাইল পীড়িয়া মরমে ॥
 রাজহংস দেখি এক নয়ন রঞ্জন ।
 চরণ বেড়িয়া তারে করিল বন্ধন ॥
 বলে, হংসরাজ, কোথা করিবে গমন ।
 হৃদয় কমলে মোর, তোমার আসন ॥
 আসিয়া বসিল হংস হৃদয় কমলে ।
 কাঁপিল কন্টকসহ মৃণালিনী জলে ॥
 হেনকালে কালো মেঘ উঠিল আকাশে ।
 উড়িল মরাল রাজ মানস বিলাসে ॥
 ভাঙ্গিল হৃদয়পদ্ম তার বেগভরে ।
 ডুবিল অতল জলে, মৃণালিনী মরে ॥'

সংস্কৃত নাটকের গানে^{১৪} যেমন তির্যক প্রাণীর রূপকঙ্কলে নায়ক নায়িকার
 সূখ দুঃখ বা প্রেমের ছবি আঁকা হয় ঠিক সেই কৌশলে বিষ্ণু জনমদুঃখী

মৃণালিনীর কণিক প্রেমের সুখ ও বিচ্ছেদের নিদারুণ দুঃখের ছবিটি গানেই পরিস্ফুট করতে চান।

এই দুঃখের পাঁচালী গান মৃণালিনী তার বন্ধু নিষ্ঠুড়ানো 'চোখের জলটুকু শূন্য' গিরিজায়াকে শিখিয়েছে। যেন দূতী এ গানের মর্মস্পর্শী আবেদন যথাযথভাবে হেমের কাছে পৌঁছে দেয়। কিন্তু এ গান তাকে শেখাতে হয়েছে সন্তর্পণে। আশ্রয়দাতা ব্রাহ্মণ ও তার কন্যা মণিমালিনীর কান বাঁচিয়ে। গানটি শেখানোর বিষয় আদ্র মনুষ্যটুকু শেষ হবার সঙ্গে সঙ্গে মণিমালিনী শূন্যায়—'সই, ভিখারিনীকে কানে কানে কি বলিষ্ঠেছিলে?' মৃণালিনী উত্তর দেয় গান গেয়ে—

‘কি বলিল সই—

সই মনের কথা সই, সই মনের কথা সই —

কানে কানে কি কথাটি বলে দিলি ওই ॥

সই ফিরে ক’না সই, সই ফিরে ক’না সই।

সই কথা কোস্ কথা ক’নইলে কাণো নই ॥’

এ গানের ভিন্ন সুর, মেজাজ, ভাব, ভাষার নিমেষে বদলে যায় একটু আগের ‘কণ্টকে গঠিল গিধর’ বিষয় ভারী আবহ। রহস্যপ্রিয় লোককবির গানের মতো যমক অনুপ্রাসের কোমল করতালির হালকা নাচনী চালে আর চপল বৃন্দুর সুরে চাপা বেদনার গুমোট মেঘ সরে যায়। ঝিকিয়ে ওঠে এ গানে স্বস্তির প্রসঙ্গ রোদ।

মৃণালিনীর দ্বিস্ত—হেমচন্দ্রের সন্ধান জেনে, আনন্দ—প্রিয়ের সঙ্গে নার্ভা বিনিময়ের সন্যোগ পেয়ে। এই দুয়ে মিলেই তার মন হয়ে গেছে নির্ভার, খুশী চপল। তবুও গানের ভেতরের আড়াল সে ভাঙেনি। মনের আসল কথা-প্রিয়ের জন্যে অ্যাকুলতা মৃণালিনী মনে মনেই যে সইছে। মণিমালিনীকে সে কথা তো জানানোর নয়। এ গান আসলে গিরিজায়ার উদ্দেশ্যেই গাওয়া। মৃণালিনীর মনের কথা গিরিজায়া যেন হেমচন্দ্রের কাছে ফিরে গিয়ে বলে ও আবার তাঁর বারতা ফিরিয়ে নিয়ে আসে। যদি আসে নিয়ে তবে জীবনও মৃণালিনী দেবে।

‘মৃণালিনী’র এই দুঃখ পরিচ্ছেদের পাঁচটি গান সখী মারফত তবু বা সংবাদ কেনা লেচারই গান। প্রথম দুই রহস্যগীত ‘মথুরবাসিনী’ ও ‘যমুনায় জলে মোর’ পদ দুটির ফাঁকে রয়েছে যে নাট্য সংলাপ তা পালা কীর্তনের পদগানের ফাঁকে ফাঁকে পরিবেশিত গদ্যসংলাপ আখরের মতো রসরহস্য ঘনিষে তুলেছে। আসর জমাটি কীর্তিনিয়া গানের মাঝে মাঝে রহস্যমোড়া সংলাপ

ব্যবহার করে রস জমিয়ে তোলেন ও সেই সঙ্গে মূল পালার মর্মকথার চাবিকাঠিটির হৃদয় দেন। এই সংলাপখমী আখরকে বলা হয় পালাগানের ব্যাখ্যা বিশ্লেষণের বার্তিক-আলোক সূত্র বা তুক্।

‘মৃণালিনী’র স্বামী-সংবাদ পালার ঐ নাটকীয় রহস্যলাপ বর্ণিকের নতুন গানের পালার গঢ়ার্থ ব্যাখ্যা বিশ্লেষণেরই বার্তিক বা আলোক সূত্র।

মৃণালিনী বলেছিল, গিরিজায়ার ‘বর্ণিক মহাজন’। তিনি ‘নতুন ব্যবসা’ শুরুর করেছেন। তাঁর ‘সামগ্রী’ ‘দেখার’ নয় ‘শোনার’। বর্ণিকও যে তাঁর সাহিত্যের হাতে নতুন উদ্যোগে নেমেছেন। ‘দ্ব্যাপতি চন্দ্রীদাস জ্ঞানদাস প্রমুখ মহাজন পদগীতিকারদের ‘মুটে’ গিরি দিয়েই তাঁর এই ‘নতুন ব্যবসা’— গান বাঁধার নতুন প্রচেষ্টার শুরুর। পদগীতিকারদের মতোই এ গীতিব্যবসার মূল ‘সামগ্রী’ কথা। কথাই তাঁর সব ভাবনার বাহন। এই কথার ভারে ক্রমশ ভারী হবে তাঁর বোঝা। আর সে বোঝার ভার গীতপসারী হয়েই বর্ণিক তাঁর সৃষ্টির আঙিনায় বিকিয়ে ফিরবেন। ফিরবেন তাঁর সহৃদয় গ্রাহকের কাছে। রহস্য মোড়ানো তাঁর সে সব মনের কথা কানে কানে গানে গানেই শোনাবেন এখন থেকে।

উনিশ শতকের ধ্রুপদী রাগসঙ্গীত চর্চার গমগমে আবহাওয়ার মাঝখান-টিতে বসে বর্ণিক মনে মনে বড় একা হয়ে অন্য ভাবনায় উন্মনা ছিলেন। মনের মধ্যে মন লুকিয়ে সইছিলেন অনেক না-বলা উথাল-পাথাল কথা। জীবন ও সমাজ ভাবনার সঙ্গে জড়িত প্রেম ভাবনা, স্বদেশ ভাবনা ও সেই সঙ্গে বাংলার নিজস্ব গানের ভাবনা তাঁর উচ্ছ্বাসে ফেনিয়ে উঠে প্রকাশ বেদনায় তাঁর মনের মধ্যে গুরুতর মরিছিল। মনুষ্মতি শাসনের দাপটের যুগে, বৃটিশের রাজদণ্ডের প্রতাপের যুগে, রাজা ও বান্দু-সংস্কৃতির উন্মাদিকতা ও অবক্ষয়ের যুগে মনের কথা মনে না সয়ে বর্ণিকের উপায় ছিল না। তাই মৃণালিনীর মতো মুক বেদনার কাঁটায় কেবলই মরমে পীড়িত হচ্ছিলেন। মৃণালিনীর গাওয়া মাত্র দুটি গান ‘কন্টকে গাঠিল বর্ষা’ ও ‘সই, মনের কথা সই’-এর স্পষ্ট বাচনের আভাসে বন্ধি বা ছিল তারই ইঙ্গিত। অবশেষে মৃণালিনী মতোই বর্ণিক মনের কথা উজাড়ের কুট কৌশল খুঁজে পেলেন। গানই হল তাঁর ‘মনের কথা’র অন্যতম বাহন। আত্মপ্রকাশের এই আনন্দেই লোকগানের প্রাচীন ঝুমুর সুরে মুখের বর্ণিক গাইলেন—‘কি বলিব সই—সই মনের কথা সই।’

প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রকার মতঙ্গ মূর্খি গানকে বলেছেন ‘অন্তরভাষিকা’। তানসেনের কাছে তাঁর ধ্রুপদ হল ‘অন্তর্বাণী’। (‘তানসেন অন্তর্বাণী ধ্রুপদ শ্রুকারে’।) বর্ণিকের কাছে তাঁর গানই ‘অব্যক্ত’ বা ‘মনের কথা’, ‘মরম কথা’।

রাগাগ্ররী উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতে মনের কথার আশ্রয় নিছক সূর। কিন্তু বাঙালির নিজস্ব গানে সুরের স্রোতে বাণীর ডেলায় অনির্বচনীয় ভাব ও নির্বিড় ভাবনা বাস্ময় হয়েছে। বাঙালির গান তাই একাধারে গীত ও কাব্য। বঙ্কিম তাঁর ‘গীতিকাব্য’ প্রবন্ধে (১৮৭৬) গানের এই বাচ্যার্থ বা শব্দ গুরুত্ব ও কাব্যমূল্যকে স্বীকৃতি দিয়ে গীত ও গীতিকাব্যের মিলন ও বিরহ বিন্দুটি নির্ণয় করেছেন। উদাহরণ দিয়েছেন বাঙলার আদি গীত ও গীতিকাব্যের।

‘অর্থযুক্ত বাক্য ভিন্ন চিত্তভাব বাস্তব হয় না, অতএব সঙ্গীতের সঙ্গে বাক্যের সংযোগ আবশ্যক।

‘গীতের পারিপাট্য জন্য আবশ্যক দুইটি—স্বর চাতুর্য এবং শব্দ চাতুর্য। এই দুইটি পৃথক পৃথক দুইটি ক্ষমতার উপর নির্ভর করে। দুইটি ক্ষমতাই একজনের সচরাচর ঘটে না। যিনি সুকণ্ঠ, তিনিই সু-গায়ক, ইহা অতি বিরল।

‘কাজে কাজেই একজন গীত রচনা করেন, আর একজন গান করেন। এইরূপে গীত হইতে গীতিকাব্যের পার্থক্য জন্মে। গীত হওয়াই গীতি কাব্যের আদিম উদ্দেশ্য।’

‘স্বরচাতুর্য’ এবং ‘শব্দচাতুর্য’র হরগোরী মিলনে গড়ে ওঠা বাংলা গান সম্পর্কেই ১৯৩২-এ রবীন্দ্রনাথ লেখেন—

বাংলা দেশে সঙ্গীতের প্রকৃতিগত বিশেষত্ব হচ্ছে গান, অর্থাৎ বাণী ও সুরের অর্ধনারীশ্বর রূপ।

বাংলার গানের নানা শাখার উদাহরণ দিয়ে তিনি এই বিষয়টি স্পষ্ট করেছেন ১২৯৯-এ লেখা ‘বাংলা শব্দ ও ছন্দ’ নিবন্ধে—‘কথাকে সামান্য উপলক্ষমাত্র করিয়া সুর শোনানোই হিন্দীগানের প্রধান উদ্দেশ্য। কিন্তু বাংলায় সুরের সাহায্য লইয়া কথার ভাবে শ্রোতাদিগকে মগ্ন কবাই কবির উদ্দেশ্য। কবির গান, কীর্তন, রামপ্রসাদী গান, বাউলের গান প্রভৃতি দেখিলেই ইহার প্রমাণ হইবে।’ (র. র. জন্মশত সৎ ১৪ পৃ. ৯৯৮)

বঙ্কিম তাঁর বক্তব্য উদাহরণসহ বিশ্লেষণ করেছেন নিজের সৃষ্টির মধ্য দিয়ে। ‘মৃগালিনী’তে। দেখি ‘মনের বেগ প্রকাশের আতিশয্যে’ হেমচন্দ্র শব্দচাতুর্যে পদ গেঁথেছেন। আর সেই পদ বৈষ্ণবী গিরিজায়ার ‘দিব্য গলার’ স্বরচাতুর্যে হয়ে উঠেছে ‘মধুর সঙ্গীত’।

গীতিকাব্যরূপ গীতের ঐতিহ্য বাংলা প্রাচীনকাল থেকে বহন করেছে। বাংলা গানের জন্মই সাহিত্যগত বাণীর ঐশ্বর্য নিয়ে। বিদ্যাপতি ও তাঁর খারাগামী মহাজন বৈষ্ণব পদকর্তাদের মধ্য দিয়ে, কীর্তনীয়াদের কণ্ঠে কণ্ঠে তার

আদি ও বিচিত্র প্রকাশ। সে গান রাগ ঐশ্বর্যে সদৃশ বৈচিত্র্যে বিভিন্ন ভাব বাজানায় নাট্যাবেগে ছিল স্ন-সমৃদ্ধ। তা একই সঙ্গে স্পর্শ করেছিল অভিজাত বিদগ্ধ জন ও লোকায়ত সামান্য জনের গভীর হৃদয়। এই গানই ছিল উচ্চ নীচ দুই বিপরীত বর্গের সেতুবন্ধনের মতো। আবার বাঙালীর নিজস্ব উচ্চাঙ্গ গান কীর্তনের পাশেই সহজ প্রবাহে বয়েছে লোকজ গানের ধারা। ভাব প্রকাশের স্বচ্ছন্দ ভঙ্গিতে ভাষার সারল্যে সে গানেরও ছিল বিশেষ সৌন্দর্য, আবেদন। ভাবপ্রবণ বাঙালী এই দুই ধারার গানের মধ্যে দিয়েই ভাবমোক্ষণ ঘটিয়ে আত্ম-প্রকাশ করেছে। এইসব বিশেষ কথাই বঙ্কিম 'মৃণালিনী'র গানে গানে সহৃদয় সামাজিকের কাছে তুলে ধরেছেন।

বঙ্কিমের সেই গীত-সময় ছিল 'এলিটিস্ট'দের ধ্রুপদী গানের বন্দনার যুগ। উইলিয়ম জোনসের মতো ভারত সংস্কৃতির বোদ্ধারা হিন্দুস্থানী সঙ্গীতের প্রশাস্তি করায়^১ এবং লোকগানের অশ্লীলতায় বিরক্তি প্রকাশ করায় অভিজাত দেশী বিদগ্ধদের দৃষ্টি বাংলার দেশী গান বা 'নেটিভ মিউজিক'ের প্রতি নিবন্ধ হয়নি। বঙ্কিমই প্রথম বাংলা-ব নিজস্ব গানে কৌতুহলী ও মনোযোগী হলেন।

'মৃণালিনী'তে বঙ্কিম প্রথমে দিলেন বাংলার নিজস্ব উচ্চাঙ্গ গান কীর্তনের উদাহরণ। বাংলার আদি গীতিকার বিদ্যাপতির পদাবলীর ভাষায় ভঙ্গিতে গান বেঁধে সেই গীতাকবী দিয়ে সম্ভ্রান্ত এলিটিস্টদের মন প্রাণ তিনি টেনে আনলেন। হিন্দুস্থানী ধ্রুপদী গীতঘোরের অপরূপ কক্ষ থেকে শিক্ষিতদের বের করে এনে তাঁদের হাজির করলেন বাংলা গানের খোলামেলা সুবিস্তীর্ণ আঙিনাটিতে। গোড়ী বৈষ্ণবী গিরিজায়া মথুরাবাসিনী মৃণালিনীকে গীতোৎকর্ষণ করে তাকে বাধ্য করেছিল ভিখারিনী গায়িকার সঙ্গে ঘনিষ্ঠ হতে। বঙ্কিম সেই ভাবেই সেকালের শিক্ষিত অভিজাতকে বাধ্য করলেন তাঁদের শিক্ষা ও সভ্যতার অভিমানের অবরোধ ডিঙিয়ে ভিখারিনী দেশী গানের সঙ্গে চেনা পরিচয়ে সম্মুখসন্মুখ হতে।

'মৃণালিনী'র প্রথম খণ্ড তৃতীয় পরিচ্ছেদের নামই 'ভিখারিনী'। সম্ভ্রান্তের বৈঠকে "ভিখারিনী" দ্বিতী গিরিজায়াকে দিয়ে বঙ্কিম পেশ করালেন বর্তমান ভিখারিনী কিন্তু একদা ঐশ্বর্যময়ী বাংলা গানের বা নেটিভ মিউজিকের দুই ধারার নমুনা। ধ্রুপদী বাংলা বা কীর্তন, দীর্ঘ বাংলা বা উদ্দেশী বাউল বৈরাগীর হাতে মাঠে ফেরা লোকগান। এই দুই ধরনের গান বাঁধবার উপযুক্ত পরিস্থিতি বঙ্কিম নিজেই কাহিনী ও চরিত্রের মধ্যে গড়ে নিলেন। খাঁটি বাংলা গান কেন কথা চেয়েছে, মনের বেগ প্রকাশের জন্য কেন বিশেষ বিশেষ সুরে

‘শব্দচাতুৰ্য’র সংযোগ ঘটিয়েছে তার প্রমাণ ব্যাখ্যায় তিনি রচনা করলেন হেম-মৃণালিনীর প্রেমের পালা ।

‘মৃণালিনী’র নায়ক হেমচন্দ্র গানের দৌতো খুঁজে ফিবেছেন হারানো প্রণয়িনীকে, বঙ্কিমও তেমনি আকুলতায় খুঁজেছেন তাঁর প্রিয় বাংলার হারানো দিনের গান । অনাদি পদরুষ প্রকৃতির চিরন্তন বৃন্দাবন লীলা আশ্রয় করে বিদ্যাপতির পদাবলী কীর্তন বাংলা গানের যে ঐশ্বর্যময় যুগের সূচনা করেছিল বঙ্কিম তারই জন্যে যেন স্মৃতি বেদনায় মথিত হয়ে গেয়েছেন তাঁর ‘মথুরাবাসিনী’ গান । সেই গীতসম্পদ যে ঐতিহ্য বিস্মৃত বাঙালী নিজের দোষেই হারিয়েছে । তারই আভাস বুদ্ধি ‘যমুনার জলে মোব’ গানের আখরে ।

‘নিদ্রার আবেশে মোর গহেতে পশিল চোব

কণ্ঠেব কাটিল ডোর মণি হরে নিল ।’

একদিকে হিন্দুস্থানী বাগসঙ্গীত চচার জোয়ার আর একদিকে বাস্তা কবি-ওয়ালাদেব স্থূল প্রেমের নিম্ন বৃষ্টির গানের শোরগোল । এই দুয়ের মাঝে বসে বিষয় বঙ্কিম দীর্ঘশ্বাস ফেলাছিলেন বিদ্যাপতি চণ্ডীদাস প্রমুখের কাব্য প্রতিভায় উজ্জ্বল ‘সা মধু যামিনীর’ জন্যে ।

‘মৃণালিনী’ গ্রন্থ নামেই ছিল বৈষয় পদাবলীর অনুরঙ্গ । স্মরণীয় পদকর্তা শ্যামাদাস ও অনন্তদাসের দুটি গীত পংক্তি ।

‘হেম-কমলিনি সঙ্গে নীলকমল জন

ভাসই যমুনা তরঙ্গে ।’

এবং

‘যেহে যমুনাক মাঝে বিহরই

কনকময় মিরিগাল রে ।’

হেম-মৃণালিনী ও দুই গিরিজায়াকে ঘিরে বঙ্কিম নব প্রেমোভিসারের গাথা রচনা করেছিলেন । করেছিলেন ‘বিরহ’ ‘সখী সংবাদে’ নব রূপায়ণ ।

বিদ্যাপতির অনুসরণে রজবুলিভ ভাষায় বৃন্দাবনী সুদেব আরহ ঘনিয়ে বঙ্কিম হেম-মৃণালের প্রেম আকুলতার গান ঘুটিয়ে ফিবিয়ে শুনিয়েছেন আমাদের । এই প্রেমই বঙ্কিমের যাবতীয় সৃষ্টি কথার ধ্রুব সঙ্গীত । চিরন্তন পদরুষ প্রকৃতিকে আশ্রয় করে সংসারে যে প্রেম ‘ঘর কৈল বাহির বাহির কৈল ঘর’—সেই প্রেমকেই বঙ্কিম এখন থেকে তাঁর পরবর্তী সমস্ত সৃষ্টিতে নানান ঘটনা পরিস্থিতি চরিত্র সংঘাতের শাণযন্ত্রে ফেলে ছিলে—কাটা হীরের মতো বহুমুখী ও বর্ণময় করে তুলবেন । স্বদেশ ভাবনার সঙ্গে যুক্ত করে ক্রমে এই

প্রেমকেই তিনি দেবেন অন্য এক বৃহৎ মাদ্রা ।

মৃণালিনীর সহজ প্রেমে দৈব-দর্পিতপাকে ঘটনাচক্রে ঘনিষ্ণেছে কুটিল আবর্ত । মৃণাল হেমের জীবনে এসেছে বিচ্ছেদ, হতাশা, দুঃখ, শ্রান্তি, প্রত্যাখ্যানজনিত বেদনা । তৈরী হয়েছে আত্মক সংকট, সেই সঙ্গে গীতোচ্ছ্বাসের উপযুক্ত পরিস্থিতি । এই উপন্যাসেই বঙ্কিম প্রমাণ করেছেন ‘সঙ্গীতের দ্বারা সকল প্রকার মনের ভাব প্রকাশ করা যায় ।’ (সঙ্গীত, ব. র. ২য়, পৃ. ২৮৫)

‘গীতিকাব্য’ প্রবন্ধে বঙ্কিম লিখেছিলেন—‘যখন হৃদয় কোনো বিশেষ ভাবে আচ্ছন্ন হয়—স্নেহ, কি শোক, কি ভয়, কি যাহাই হউক, তাহার সমুদায়াংশ কখন ব্যক্ত হয় না । কতকটা ব্যক্ত হয়, কতকটা ব্যক্ত হয় না । যাহা ব্যক্ত হয়, তাহা ক্রিয়ার দ্বারা বা কথা দ্বারা । সেই ক্রিয়া এবং কথা নাটককারের সামগ্রী । যেটুকু অব্যক্ত থাকে, সেইটুকু গীতিকাব্য প্রণেতার সামগ্রী । যেটুকু সচরাচর অদৃষ্ট, অদর্শনীয়, এবং অন্যের অননুমোদিত অথচ ভাবাপন্ন ব্যক্তির রুদ্ধ হৃদয় মধ্যে উচ্ছ্বাসিত, তাহা তাঁহাকে ব্যক্ত করিতে হইবে । সত্য বটে যে, গীতিকাব্য লেখককেও বাক্যের দ্বারাই রসোন্মোহিত করিতে হইবে । নাটককারেরও সেই বাক্য সহায়, কিন্তু যে বাক্য বক্তব্য, নাটককার কেবল তাহাই বলাইতে পারেন । যাহা অব্যক্তব্য, তাহাতে গীতিকাব্যকারের অধিকার ।’ (গীতিকাব্য, ব. র. ২য়, পৃ. ১৮৭)

তাই ‘মৃণালিনীর’ নাট্যপ্রতিম পরিচ্ছেদে সংলাপের ফাঁকে ফাঁকে অনিবার্য-ভাবে বয়ে গেছে গীতোচ্ছ্বাস ।

‘মৃণালিনীর’ চতুর্থ পরিচ্ছেদ ‘দূতী’ । এখানেও ভেসে এসেছে পূর্ব পরিচ্ছেদ ‘ভিখারিনীর’ গানের ঢেউ । দূতীর প্রতীক্ষায় অধীর হেমচন্দ্র মানসিক অস্থিরতা উপশমের জন্যে ভাঁজেন তাঁর প্রিয় গানের কলি ‘বিকচ নলিনে যমুনা পুর্নলিনে বহুত পিয়াসা রে’ । এর পরের কলিটি মূখে নিয়েই স্নানস্মিতা দূতী গিরিজায়া ফেরে মৃণালিনীর সংবাদ নিয়ে । এ অধ্যায় ও পালাকীর্তনের মহাজনী রহস্য-লাপের মতো সরস ও মধুর সংলাপে গাঁথা । হেমচন্দ্র প্রেমতিয়াষী নায়ক । গিরিজায়া যেন তাঁর রহস্যময়ী বান্দাদূতী । প্রিয়ার সংবাদের আশায় উৎকণ্ঠিত রাজপুত্র হেম সামান্য এক ভিখারিনীর কৃপা-ভিখারী । গিরিজায়া উৎসুক হেমের কাঙ্ক্ষিত কথা এড়িয়ে গানে গানে শূন্য তাঁর উৎকণ্ঠার মাত্রা বাড়িয়েছে, তাকে উত্তেজিত করেছে । আবার গান গেয়ে সে উত্তেজনা প্রশমনও করেছে । মৃণালিনীর শেখানো গান ‘কণ্টকে গঠিল বিধি’ যথাযথভাবে শুনিয়ে হেমের তৃষ্ণা সে মিটিয়েছে । হাস্য পরিহাসে রঙ্গে রসে মাতিয়ে তোলা রসবতী এই

রমণীর অন্তরে যে লুকিয়ে আছে এক গভীর দরদী ও ভাবদুঃখ সত্তা। তাই মৃণালিনীর ব্যথার ব্যথী হয়ে সে গান করে আপন ভাবাবেগে।

‘যে ফুল ফুটিত সখি, গৃহতরু শাখে।

কেন রে পবনা, উড়ালি তাকে।’

হেম-মৃণালের শেখানো কুশল কেনাবেচার গান নয় এ। এই আকুলতার গান গিরিজায়া গেয়েছে নিজের পরদুঃখকাতর অন্তরের সহজ তাগিদে। মন-উদাস-করা এই মরমিয়া গানে নেই মথুরা কিংবা মগধজনোচিত বিদম্ব ভাষার পরিশীলন। সহজ লোকভাষায় স্বতোচ্ছদাসে ঝরেছে এক ভাবদরদী মনে : আকৃতি ও করুণা।

‘পরদুঃখাসহ করুণা’। পরদুঃখকাতরতাই করুণা। এই করুণাই একদিনা ভিখারিনী গিরিজায়ায় সঙ্গে হেমপ্রিয়া মৃণালিনীর প্রাণসখিস্বের ডোর রচনা করবে। বস্কম গিরিজায়াকে করবেন মৃন্মা নায়িকার সাথেক মঞ্জরী।

শুধু তাই নয় এখন থেকে গিরিজায়া নাট্য-বিবেক ও নিয়তির দূপ নেবে। তার প্রতিটি গানই হবে নাট্যব্যঞ্জনাময়।

যে মৃণালিনীর হেমচন্দ্রের নিভৃত সংসারের সুখী গৃহকোণে শোভমানা হবার কথা আজ সে বিধির দোষে স্বদেশ স্বগৃহ ছেড়ে বিদেশে অজ্ঞাতবাসিনী। আবার এই অজ্ঞাতবাসের নিশ্চিন্ত আশ্রয়ও সে হারাবে। ব্রাহ্মণ হৃষীকেশের গৃহ থেকে সে বিতাড়িত হবে পরের অধ্যায়ে। তখন তার দশা হবে ‘বিপথে পড়িল যৈছে মালতীর মালা।’ কিন্তু সেই মালাগাছি সম্বতনে কুড়িয়ে নেবে এই ভিখারিনী গিরিজায়া। নিয়ে এ মালা যার কণ্ঠহার তারই সন্ধানে তরণী ভাসাবে ওই করুণাময়ী। তার পবনে ওড়া ফুলের গানে তাই রয়ে গেল ভাগ্য-তাড়িত মৃণালিনীর ভাসমান জীবনের আগাম আভাস *dramatic irony* র মতো।

এই খন্ডের শেষ অধ্যায়ের সমাপ্তিতেও রয়েছে উড়ে চলার গান। মৃণালিনী তো ভেসেছেই, স্বেচ্ছাসাথী তার গিরিজায়া। কণ্ঠে যার ‘দুঃখ স্নেহের সাথী সঙ্গী দিন রাত’ অবিরাম সঙ্গীত।

এখন সে শোনায় চার্তকিনীর আশা জাগানিয়া গান :

‘মেঘ দরশনে হায় চার্তকিনী খায় রে।

সঙ্গে যাবি কে রে, তোরা আয় আয় আয় রে ॥

মেঘেতে বিজলী হাসি আমি বড় ভালবাসি।

যে যাবি সে যাবি তোরা, গিরিজায়া যায় রে ॥’

এ গান হল কালো রাতের বৃক চিরে গাওয়া অরুণোদয়ের আভাসবাহী

‘প্রভাতী’। শেষরাত্রির প্রগাঢ়তম প্রহরে আলো ফোটান আশ্বাস দিয়ে দিবসের সুখধ্বনি জাগিয়ে গাওয়া বৈষ্ণব কণ্ঠের ‘প্রভাতী’ গান একদা বাংলাদেশে বড় জনপ্রিয় ছিল। প্রিয় ছিল বঙ্কিমেরও। পূর্ণচন্দ্রের স্মৃতিসাক্ষী—মাঘ মাসের রাত্রিশেষে এক বৈষ্ণব খঞ্জনী বাজিয়ে ‘হরে মুরারে মধুকৈটভারে গোপাল গোবিন্দ মদকন্দ সৌর’ পদটি রোজ গেয়ে বঙ্কিমচন্দ্রের কাঁটালপাড়ার বাড়ির সদর রাস্তা ধরে ঠাকুরবাড়ি যেতেন। পূর্ণচন্দ্র লিখছেন—‘কয়েক রাত্রি ধরিয়াই তিনি বঙ্কিম) গানটি শুনিলেন। ইহার পর অষ্ট প্রহর এই গীতটি তাঁহার মূখে শুনিতাম।’

স্মৃতিত্যাগিত এই স্তোত্রপদ বঙ্কিম ব্যবহার করেছেন ‘আনন্দমঠে’ (১৮৮২)। আর তার প্রভাতফেরীর সূরছন্দে ও ভাব ব্যঞ্জনায বৃষ্টি বেঁধেছিলেন মৃণালিনীর এই ‘মেঘ দরশনে হায়’ গান।

গভীর রাতে গৃহ বিতাড়িত মৃণালিনীর সঙ্গে সাক্ষাতে আসা গিরিজায়া গায় এই গান। মৃণালিনী সেই রাতটুকু পোহানোর আশায় হৃষীকেশের গৃহে স্থান প্রার্থনা করেছিল। প্রতিশ্রুতি দিয়েছিল ‘কালি প্রাতে যাইব’। কিন্তু কোথাও যাবার স্থান তো তার ছিল না। প্রগাঢ় রাত্রির মতোই সম্মুখে তখনও যে ঘন আঁধার; অনিশ্চিত জীবনের, অনির্দেশ আশ্রয়ের, অসহায় ভাগ্যের। গিরিজায়া এল তার মেঘ-ঘনিয়ে-আসা জীবনের কান্ডারী হয়ে। মূখে তার আশ্বাসের বাণী, কণ্ঠে আশার সুর। দুর্যোগের ঘনঘটা এখন পরিপূর্ণ; বরিষণ আসন্ন; কিন্তু চাটকিনীর তৃষা তো মিটবে। এই মুক্তির ফলে হেমচন্দ্রের সঙ্গে মিলনের সুযোগ এবার মৃণালিনীর মিলবে। হেমচন্দ্রের দর্শনিতয়াষী মৃণালিনীর অভিসার যাত্রা শূন্য হবে এবার সেই ‘দুর্ভাগী বৈষ্ণবীকেই সহচারিণী করে।

দ্বিতীয় খণ্ডের তৃতীয় পরিচ্ছেদ ‘নৌকাবানে’ নদীবক্ষে এই দুই কূল সম্বানী রমণীকে দেখা যায়। গীতপ্রাণা গিরিজায়ার মূখে শুনি মৃণালিনীরই অন্তরবাণী।

‘চরণতলে দিনু হে শ্যাম পরাণ রতন।

দিব না তোমারে নাথ মিছার যৌবন ॥

এ রতন সমতুল, ইহা তুমি দিবে মূল,

দিবা নিশি মোরে নাথ দিবে দরশন ॥’

বঙ্কিম বজায় রাখতে চান মৃণালিনীর ‘অভিজাত সম্বরণ’।^{১৭} তাই এই ভাগ্যবিমূঢ়া নারী সন্নিবিষ্টাশিষ্টা। নিদারুণ উৎকণ্ঠা, আকুলতা, খেদ, আক্ষেপ, আশাভঙ্গ, মর্মপীড়া ও প্রেমিকের নিষ্ঠুরতায় মরণান্তিক যন্ত্রণায় কাতর

মৃণালিনীর আত্মপ্রকাশকে গীতোচ্ছ্বাসেও তরল করা বিষ্ণুমের অভিশ্রম নয় । তার প্রাণের গোপন কথা শোনায়ে গিরিজায়া । ‘মালবিকার্নিমিত্তে’^{১৮} কালিদাস দূতীর স্বভাব উল্লেখ কবে বলেছিলেন, তারা প্রেমিকার মনের কথা জেনে কথা বলে । সেই স্বভাবেই সিদ্ধ বিষ্ণুমের গিরিজায়া, তাই নায়িকার আত্ম নিবেদনের আকাঙ্ক্ষায় গাওয়া ‘চরণ তলে দিনু হে শ্যাম পরাণ রতন’ অথবা তৃতীয় খণ্ডের চতুর্থ পরিচ্ছেদে খেদে আকুলতায় গাওয়া ‘কাহে সই জীয়ত মরত কি বিধান’ ও হতাশার গান—‘এ জনমের সঙ্গে কি সই জনমের সাধ ফুরাইবে’ ; এবং অষ্টম পরিচ্ছেদে মর্মন্তদ বেদনার আতির্ষ ‘পরাণ না গেল’ গিরিজায়ার কণ্ঠোৎসারিত । এ গান সে তার প্রাণসার্থির বুক নিঙড়োনো ‘চোখের জলসুদুটুকু’ গেয়েছে : নিজেরই অন্তরতাগিদে ।

‘চরণতলে দিনু হে শ্যাম’ গানে রয়েছে মৃণালিনীর প্রেমের প্রকৃতির পরিচয় । তার প্রেম অমলিন ও চিরন্তন । ‘মিছার যৌবন’ সর্বস্ব নয় । হৃদয়গভীর মূলেই এর স্থিতি । প্রাণসার্থিরই আত্মার প্রার্থনায় গিরিজায়ার তাই আবেদন, ‘হে প্রেমিক, রতনের মতো মহার্ঘ সেই হৃদয়ের মূল্য তুমি দিও ।’

‘এ রতন সমতুল ইহা তুমি দিবে মূল ।’ ‘দিবে’ গিরিজায়ার এই বিশ্বাস, অনুরোধ আবার অনুরক্তা । ‘মূল’ শব্দ ও শ্লিষ্ট : মূল্য ও স্থায়িত্ব ।

কিন্তু হেম কি এই বিশ্বাসকে মূল্য দেবে ! খাঁটি রতন চিনতে তাঁর ভুল হবে না তো ! একটা সংশয়ের কাঁটাও বোধহয় বিঁধেছিল গায়িকার অবচেতনে । শঙ্কার সুরে স্পষ্ট হল সেকথা পরের ‘সাধের তরণী’ গানে ।

এ গানেও ‘ঘন’ এই মেঘের প্রতিশব্দ আবার ভেসে এসেছে । আছে এখানে অপ্রত্যাশিত দুর্যোগের আগাম সংকেত ।

‘সাধের তরণী আমার কে দিল তরঙ্গে ।

কে আছ কাণ্ডারী হেন কে যাইবে সঙ্গে ॥

ভাসল তরী সকালবেলা, ভাবিলাম এ জল খেলা,

মধুর বহিবে বায়ু ভেসে যাব সঙ্গে ॥

এখন গগনে গরজে ঘন, বহে খর সমীরণ,

কূল ত্যজি এলাম কেন মরিতে আতঙ্গে ।

মনে করি কূলে ফিরি, বাহি তরী ধীর ধীর

কূলেতে কণ্টক তরু বেষ্টিত ভুজঙ্গে ॥

যাহারে কাণ্ডারী করি সাজাইয়া দিনু তরী ।

সে কভু না দিল পদ তরণীর অঙ্গে ॥’

বড়ো সাধ করে দুই রমণী ঘর ছেড়ে পথ ধরেছেন। মনে আশা মৃণালিনী তার কান্তের কমনীয় আশ্রয় পাবে। কিন্তু হেম-মৃণালের সহজ প্রেমের মিলনের কাঁটা হেমের গুরুদ্বন্দ্ব মাধবাচার্য। হেমচন্দ্রের দুর্দমনীয় প্রেমাবেগ রোধ করার জন্যে এই আচার্যই তাঁর মনে ঢালবেন কুটিল সন্দেহ ও মিথ্যা পলাপের কুটবিশ। কান ভারীকরা মন নিয়ে হেম তাঁর মিলনোৎসুক প্রিয়ার সঙ্গে ব্যবহার করবেন ব্যাধের মতো। মৃণালিনীকে নিষ্ঠুর বাক্যবাণে নিপীড়িত করে ক্রোধের খঞ্জো তাকে আহত করবেন। মৃণালিনী 'কুলটা', তাই হৃষীকেশের নিশ্চিত আশ্রয়ের কুল ত্যাগ করেছে। এই ভ্রমকেই হেম সত্য বলে মেনে নেন। আর তাই তাঁর শরণাগত, নিরাশ্রয়, অসহায় প্রিয়াকে রোষভরে পরিত্যাগ করতে তাঁর বিবেক কাঁপবে না। অবিশ্বাসী হেমের পাখাণ হৃদয়ের প্রতীক সরোবরের পাখাণ সোপানে রক্তক্ষরণ হবে মৃণালিনীর হেমচন্দ্রেরই দেওয়া নির্মম আঘাতে। এই আতঙ্কিত ঘটনা ঘটবে অচিরেই। হেমের যার চিত্ত নিবেশিত হেমের যার নিত্য আশ্রয় সেই তার চির জনমের প্রিয়ার আশ্রয় নিবেদন মূহুর্তেই হেম তাকে প্রত্যাখ্যান করবেন। শেষ মূহুর্তে কুল হারানোর এই 'আতঙ্ক'র পূর্বগামী ছায়া পড়েছে গিরিজায়ার মনে ও তাই গানে। স্নেহ যে পাপশঙ্কী।

গিরিজায়াকে বলেছিলেন মৃণালিনী—‘এ কোন্ অ-প্রেমিকের গান?’ অ-প্রেমিকের কাছে যখন সত্যিই মৃণালের এ দুর্লভ প্রেম মূল্য হারালো— তখনও তার অন্তরের সব কান্না ঝরিয়েছে গিরিজায়া গানে গানে।

গুরুদ্বন্দ্বো ভ্রান্তি হয়েছিল হেমচন্দ্রের। মনোরমার সঙ্গে হেমকে একত্র দেখে বিভ্রান্তি হয়েছিল গিরিজায়ার। ভেবেছিল মৃণালের ‘পিঞ্জরপঙ্কী শিকলি কাটিয়াছে’। প্রিয়-সখির জন্যে বেদনায় উচ্ছ্বাসিত হয়েছে সে। সন্দেহ সৎশয়ে আক্ষেপে হতাশায় গেয়েছে—

‘কাহে সই জীয়ত মরত কি বিধান?’

রজ কি কিশোর সই কাঁহা গেল ভাগই

রজজন টুটায়ল পরাণ ॥

মিলি গেই নাগরী, ভুলি গেই মাধব,

রূপবিহীন গোপকুণ্ডারী।

কো জানে পিয় সই, রসময় প্রেমিক,

হেন বঁধু রূপকি ভিখারী ॥

আগে নাহি বদ্বন্দ্ব রূপ দেখি ভুলনু

হৃদি বৈনু চরণ যুগল।

যমুনা-সলিলে সই, অব তন্দ্র ডারব,

আন সখি ভাখিব গরল ।

কিবা কানন বহ্নরী, গল বেড়ি বাঁধহু,

নবীন তমালে দিব ফাঁস ।

নহে শ্যাম শ্যাম শ্যাম শ্যাম শ্যাম নাম জপায়

ছার তন্দ্র করব বিনাশ ।'

এই তৃতীয় খণ্ডের চতুর্থ পরিচ্ছেদে গিরিজায়া আর একবার দ্বিতীয় ভূমিকায় গীতিমুখর । এবার তার গানে উৎকর্ণ হেম । হেমের প্রতি সান্দিগ্ধ গিরিজায়া গানের ভেতর দিয়েই হেমকে অভিযোগে বিদ্ধ করেছে সেই সঙ্গে জানিয়েছে মৃণালের হেম-সর্বস্ব প্রেমের কথা । মৃণালের অক্ষয় প্রেম এ জনমে যদি সার্থক নাও হয় জন্ম জন্মান্তরে হবেই । খাঁটি প্রেম ব্যর্থ হয় না । এই প্রত্যয় ও মিলন সাধ 'এ জনমের সঙ্গে কি সই' গানে ।

'এ জনমের সঙ্গে কি সই জনমের সাধ ফুরাইবে ।

কিবা জন্মজন্মান্তরে, এ সাধ মোর পুরাইবে ॥

বিধি তোরে সাধি শুন, জনম যদি দিবে পুণ,

আমারে আবার যেন, রমণী জনম দিবে ।

লাজ ভয় তেয়াগিব, এ সাধ মোর পুরাইব

সাগর ছেঁচে রতন নিব, কণ্ঠে রাখব নিশি দিবে ।'

কিন্তু হেম গিরিজায়ার গানে মন দেননি । শূদ্ধ শূদ্রনেছেন তার মূখের কথা । তার মিথ্যা ভাষণ । মৃণালিনী অন্যের বধু হতে চলেছে—এই কথা বলে বিভ্রান্তি সৃষ্টি করেছিল গিরিজায়া । বিভ্রান্ত হেমের আচরণে ভ্রম হয়েছিল তার নিজের ।

কিন্তু ভ্রান্তি হয়নি মৃণালিনীর । তার প্রেম যে ধ্রুবজ্যোতি ।

হেমচন্দ্রের নিষ্ঠুর বাক্যবাণ 'কুলটার পত্র আমি পড়িব না'—নির্দয় আচরণ—মৃণালিনীর 'লিপিখানি না পড়িয়া তাহা খন্ড খন্ড করিয়া ছিন্ন ভিন্ন করিলেন', মৃণালের কাছে 'সবিশেষ বিবৃত' করে গিরিজায়া । 'কিছু লুকাইল না ।' কিন্তু কি তার সখির প্রতিক্রিয়া । 'নীরব মৃণালিনী রোদনও করিলেন না । যেরূপ অবস্থায় শ্রবণ করিতেছিলেন সেইরূপ অবস্থাতেই রহিলেন ।' প্রিয়জনের দেওয়া অপ্রত্যাশিত আঘাত তাকে করেছিল স্তম্ভিত । কিন্তু বেদনাহত সেই মৃদু নারীর হৃদয়ে যে নিঃশব্দ রক্তক্ষরণ হচ্ছিল সখি গিরিজায়া শূদ্রনেছেন তার পতনশব্দ । বিষাদময়ী পাষণ প্রতিমাকে অন্ধকারে একান্তে রেখে তাই সে গীতি-বিলাপে

ঘটিয়েছে তারই সখির ভাবমোক্ষণ ।

গিরিজায়া গাহিল—

‘পরান না গেলো ।

যো দিন পেখনু সই যমনাকি ভীরে,
গায়ত নাচত সুন্দর খীরে খীরে,
ওঁহি পর পিয় সই, কাহে কালো নীরে,
জীবন না গেলো ?

ফিরি ঘর আয়নু না কহনু বোলি,
তিতায়নু আঁখিনীরে আপনা আঁচোলি,
রোই রোই পিয় সই কাহে লো পরানি,
তইখন না গেলো ?

শুননু শ্রবণ-পথে মধুর বাজে,
রাধে রাধে রাধে রাধে বিপিন মাঝে ।
যব শুননু লাগি সই, সো মধুর বোলি,
জীবন না গেলো ?

ধায়নু পিয় সই, সোহি উপকূলে,
লুটায়নু কাঁদি সই শ্যাম পদ মূলে,
সোহি পদমূলে রই কাহে লো হামারি,
মরণ না ভেল ?’

ভিখারিনী বৈষ্ণবী তার প্রেম-ভিখারিনী ‘পিয় সই’-এর হৃদয় গুহাশায়ী নিরুদ্ধ বেদনার সমস্ত আবেগ ও আকৃতি আক্ষেপানুরাগের ভাষায় নিবারণিত করেছে । এ গান উচ্চাঙ্গ কীর্তন । ‘সর্বাঙ্গ সম্পূর্ণ তানলয়বিশিষ্ট ।’ কমনীয় কণ্ঠ সম্ভূত সেই অপূর্ব সুধাসঙ্গীত ‘স্বর্গচ্যুত স্বর সরিগুরঙ্গস্বরূপ’ মৃণালিনীর কর্ণে প্রবেশ কবিতো লাগিল ।

বিক্ষম স্মরণ করাতে চান সঙ্গীতের আছে হৃদয়দ্রাবী শক্তি ও পরমা পাবনী শক্তি ।

পূর্ণাঙ্গ সঙ্গীত সুদেবর মহাদেবের গীতকীর্তি । পুরাণ বলে, মহেশ্বরের সর্বাঙ্গ সম্পূর্ণ তানলয়বিশিষ্ট গানে বিষ্ণু অভিভূত হন । তাঁর অন্তর ও দেহসত্তা বিগলিত হয়ে জন্ম নেয় সুদধুনী । সুদজাত দৈবত সরিগুরঙ্গ গঙ্গার তাই আছে পাবনী গুণ । আবার কমনীয় কণ্ঠসম্ভূত সন্তস্বরী সঙ্গীত যখন ভাবোধর চিত্ত গগন থেকে ঝরে পড়ে তখন সেও লাভ করে সুদধুনীর পাবনী মহিমা ।

বিশ্বদূর হৃদয়দ্রাবী গানই বৈষ্ণবসঙ্গীত 'কীর্তন'। এই কীর্তনের পাবনী মহিমার কীর্তন আছে সন্ত কবি তুকারামের একটি অভঙ্গে। তিনি বলেছেন, জাহ্নবী ধারা ভগবানের পাদপদ্ম থেকে উৎখিত হয়ে ধরাধামে নেমেছে। আর কীর্তন মানুষের হৃদয় থেকে উৎসারিত হয়ে ঈশ্বর পাদপদ্মে গিয়ে মিশেছে। উভয় ধারাই পতিত পাবনী। মানুষের হৃদয় পবিত্র করতে পাপরাশি ধোত করতে কীর্তন গঙ্গার মতই ফলপ্রদ।^{১০}

বিশ্বকম এই কীর্তন গান শুনিয়েছেন এক বৈষ্ণবীরাই কণ্ঠে। সেই পবিত্র গানের বিশেষণ দিয়েছেন 'স্বর্গচ্যুত স্বরসরিতরঙ্গস্বরূপ'। সে গান মৃণালিনীর মনের সব মলিনতা ধুইয়ে দেয়, সকল 'ক্রেশ উপশম করে'।

শঙ্কর মহাদেব সঙ্গীতের জন্ম দিয়েছিলেন কেন, এ প্রশ্নের উত্তর আছে 'সঙ্গীত দামোদর' গ্রন্থে। বলা হয়েছে—

সংসার দুঃখ লুপ্তানামুত্তমানামনুগ্রহাৎ

প্রভুনা শঙ্করেনাত্ম গীতবাদ্যং প্রকাশিতম্ ॥^{১১}

উত্তম সংবেদনশীলের দুঃখদংশ চিত্তজ্বালা উপশম করার জন্যেই প্রভু শঙ্কর সঙ্গীতের জন্ম দেন। চিন্তে শমতা আনেন বলেই তো তিনি শঙ্কর। সঙ্গীতই সেই শান্তির বাহন।

শঙ্করের সঙ্গীতে পল্লিকিত মাধবের দেহমন বিগলিত হয়ে ঝরেছিল শ্বেদ-অশ্রুধারা। গিরিজায়ার ভাবপ্রাবী সুরকারদ্বারা দ্রবীভূত হল মৃণালিনীর মর্মস্তুদ দুঃখে জন্মট বাঁধা পাষণবৎ চিত্তভার। বাঁধভাঙা অশ্রুধারায় তার সব ব্যথা নিগলিত হল। গিরিজায়া স্বাস্থ্য পেল সখির হৃদয়ভার লাঘব হল দেখে। বিশ্বকম জানেন, গভীর দুঃখ শোকের সংকট মুহূর্তে বাক্যের শত অভিঘাতেও হৃদয় দুয়ার খোলে না, খোলে কেবল গানের চাবি দিয়ে। 'আনন্দমঠে'ও আছে এই দৃষ্টান্ত। মৌন মহেন্দ্র ভবানন্দর গানের অভিঘাতে মুখর হয়েছেন।

প্রাণ গলানো গানের সুরে নীরবতা ভঙ্গ করেছে মৃণালিনী। দুঃখ মালিন্য ঘুচে গিয়ে পুনর্মার্জিত হয়েছে তার চেতোদর্পণ। তাই হেমচন্দ্রের দ্রাস্তির্জানিত সমস্ত আচরণ সে ক্ষমা করেছে শান্ত মনে।—'হেমচন্দ্র দ্রাস্ত হইয়া থাকিবেন, এ সংসারে অদ্রাস্ত কে'? 'কিন্তু হেমচন্দ্র পাষণ্ড নহেন'! এই স্থির বিশ্বাসে সে সঞ্জীবিতও হয়েছে। তাই মৃণালিনী 'পরান না গেলো' গানের কাতরতায় বিমত্ হয়েনি। অবশ্য বলেছে, যদি সত্যি প্রিয়ের আশ্রয় হারায় তবে মরণই হবে তার শেষ আশ্রয়।

কিন্তু গিরিজায়ার গানে প্রেমের আশ্রয় হারানোর বেদনায় বারে বারে ধুয়ো

মতো ফিরে এসেছে মৃত্যু প্রার্থনা। ‘পরান না গেলো’, ‘জীবন না গেলো’, ‘মরণ না ভেল’—এই মৃত্যু ও মৃত্যুগন্ধী গরলের স্পষ্ট উচ্চারণ রয়েছে তারও আগের গানে—‘জীযত মরত কি বিধান’ ‘টুটায়ল পরান’, ‘আন সিখি ভিখি গরল’ ইত্যাদি পদে।

গিরিজায়া যে নাট্যবিবেক, নিয়তি। তাই তার গান ভাবিতব্যের সংকেত বরাহ। এ গানও পরবর্তী অমঙ্গলের আভাস দেয়। মৃণালিনীর স্থির বিশ্বাস ভঙ্গ করে হেমচন্দ্র পাশাণ্ডই প্রমাণিত হবেন। তাঁর অধরসমীপের প্রেমসুধার পাত্রে কুট সন্দেহ বিষের ছায়া ফেলে নিজেকে ক্রোধে ও প্রিয়াকে আঘাতে ক্রিষ্ট করবেন। পরের অধ্যায়ের নাম ‘অমৃত-গরল, গরলামৃত’। অমৃত গরল হেমচন্দ্রের পক্ষে আর গরলামৃতির উল্লিখিত পশুপতি।

‘কাহে সই জীযত মরত কি বিধান’, গানের মৃত্যু বিধানও পশুপতির জন্যেই নির্দিষ্ট আব ‘জীযত মরত’ তার সহমৃত্যু সহধর্মিণী মনোরমার ভাবিতব্য।

বঙ্কিম নিজেই মৃণালিনীর সুখ-তারার সঙ্গে গোড়ের সৌভাগ্যশশীর যোগ-সাধন করে এই প্রেমকাহিনীর সঙ্গে স্বদেশ-প্রেম-ভাবনার অবয়ব সূচিত করেন। ‘উর্ণনাভ’ পরিচ্ছেদে দেখি—

যতক্ষণ মৃণালিনীর সুখের তারা ডুর্ভবেছিল, ততক্ষণ গোড়দেশের সৌভাগ্য-শশীও সেই পথে যাইতেছিল। যে ব্যক্তি রাখিলে গোড় রাখিতে পারিত, সে উর্ণনাভের ন্যায় বিরলে বসিয়া অভাগা জন্মভূমিকে বন্ধ করিবার জন্য জাল পাতিতেছিল।

(ব র ২ম. পৃঃ ২৩৯)

তাই ‘সাধের তরণী’ গানের কান্ডারী শব্দ পশুপতিরও অভিধা। তাঁরই বিকল চিত্তের সিদ্ধান্তে জন্মভূমির স্বাধীনতার ভস্মাডুবি হবে। তাঁরই লোভ ও আত্ম-পরতায় দেশলক্ষ্মী হবেন বিপন্ন। শত্রু তাই নয় বিপন্ন হবে তাঁর নিজের অস্তিত্ব। জেনে শত্ৰুনে তিনি আপন হাতে ‘হলাহল কলস পরিপূর্ণ’ করবেন। স্বেচ্ছামৃত্যু বরণ করবেন। ‘আন সিখি ভিখি গরল’—তাঁর হয়েই নিয়তিরূপী গিরিজায়া শোনায় এই মরণ সঙ্গীত। অথচ পশুপতির সাধু পত্নী মনোরমার প্রয়োপদেশ গ্রহণে জীবনে সহজ ছিল অমৃত চয়ন। সর্বনাশা পরিণতি থেকে তাহলে বক্ষা পেত ঐ দম্পতী ও দেশলক্ষ্মী। কিন্তু দুই দুর্ভাগা নরনারীর নিয়তি নির্দেশে অমৃত সম্ভাবনা নিঃশেষে মূছে গেল। মূছে গেল উভয়েরই গরল রসের স্বেচ্ছাপানে। অপঘাত ও অকালমৃত্যু গ্রাস করল পশুপতি ও মনোরমাকে। মৃত্যু হল দেশের পূর্ণ স্বাধীনতার আশার।

‘মৃণালিনী’ মিলনাস্তক উপন্যাস। কিন্তু আশাহীনতা ও বেদনার, খেদ ও

আক্ষেপের একটি করুণ সুর হেম-মৃগালের মিলন কথায় সর্বত্র সঞ্চারী। ‘পরাগ
না’, ‘গেল’ র.বিবাদ-মুহূর্ত নাট্য, ব্যঞ্জনায় উপন্যাসের সমাপ্তিতেও ছড়িয়ে পড়ুক
এই ছিল কাহিনীকারের গোপন অভিপ্রায়। তাই ‘মৃগালিনী’র শেষ গান ‘পরাগ
না গেল’।

নৈরাশ্য ও বিরহবেদনার সুর বঙ্কিম এ উপন্যাসের প্রথম গানেই ঘনিষ্ঠ-
ছিলেন। ‘চন্দ্রমাশালিনী, যা মধুযামিনী না মিটল আশা রে’।

সাধ না মেটার এই কান্নার সুর বাজে ‘এ জনমের সঙ্গে কি সই জনমের সাধ
ফুরাইব’ গানেও।

আসলে ভিখারিনী গিরিজায়ার গানের আড়ালে বঙ্কিম তাঁর স্বদেশলক্ষ্মীর
জন্য গোপন কান্না নিঃশব্দে ঝরিয়েছিলেন। ‘মৃগালিনী’ তাঁর স্বদেশভাবনার ও
প্রথম পক্ষমালি ‘বিকচনালিন’। দেশের জনাই তাঁর দুঃখ, আকাঙ্ক্ষা, দীর্ঘস্বাস
কৌশলে ছড়িয়ে রেখেছেন প্রেম-পদ্যাবলীর গানে। বিদ্যাপতির শৈলী গ্রহণ
করেছেন তিনি। তার কারণ ‘বিদ্যাপতি দুঃখ’, ‘বিদ্যাপতির গান সায়াহ সমী-
রণের নিঃস্বাস’।

‘বিদ্যাপতি স্মৃতি ও আকাঙ্ক্ষা’ (ব. র. ২য় পৃ. ১৯১)। এই স্মৃতি আর
আকাঙ্ক্ষা জড়িয়ে আছে ‘মৃগালিনী’র ‘চন্দ্রমাশালিনী, যা মধুযামিনী’ কিংবা—
‘এ জনমের সঙ্গে কি সই’ গানের আখরে।

‘মধুরবাসিনী’র সুর ‘জয় জয়ন্তী’। ‘মল্লার’-র মতই এ বিরহের রাগ।

আর ‘এ জনমের সঙ্গে কি সই’—গানটির সুর নির্দেশ ‘ঝিকিট আন্ধা’।
গানটি প্রাচীন বাংলা গান সংরক্ষণ মালায়^{২২} এই সুর নির্দেশনাসহ সংরক্ষিত।

এই প্রসঙ্গে বলা যায়, সে সময় রাজ্যহারা শোকার্ত নবাব ওয়াজিদ আলি
শাহ তাঁর বিখ্যাত ‘বাবুল মেরে নৈহার ছুট যায়’ গান মর্মস্পর্শী ভৈরবী আন্ধায়
বেঁধে বিদগ্ধ সংবেদীর হৃদয় মথিত করেছেন।—‘বঙ্গদর্শন’ সে গানকে বলে-
ছিলেন ‘বলবল্লির গান’। সে গানের মধুর কাতরতায় স্পষ্ট হয়ে কি বঙ্কিম
বেঁধেছিলেন তাঁর ‘এ জনমের সঙ্গে কি সই’ আন্ধা গান। তবে বঙ্কিমের এ গীতি
নৈরাশ্যের নয় বরং বড়ো আশা বড়ো তৃষ্ণা বড়ো আকিঞ্চনেরই গান। ‘মৃগালিনী’র
এই ‘জনমের সাধ’ পরে ‘আনন্দমঠে’ব স্বপ্নসাধে প্রসারিত।

বঙ্কিমের কাতরতা ছিল বাংলার সর্বাস্থ সম্পূর্ণ নিজস্ব গানের জন্য।
তাঁর অনুভব, একদিন বাংলার কীর্তনগান কথায় ভাবে সুরের লাভণ্যে ছিল
ষড়্ভুজযময়ী! সে গান নরনারীর প্রেমকে কেন্দ্র করে উচ্চ ভাবব্যঞ্জনায় ছিল
প্রসারিত। তাই কীর্তন গানের হৃত গৌরব প্রতিষ্ঠায় ব্যাকুল হয়ে বঙ্কিম

অবশেষে নিজেই রচনা করলেন নব পদাবলী। তাঁর সেই পদাবলী অবশ্যই সার্থক গীতিকবিতা।

‘পাঁচশত বৎসরের পদাবলী’র সংকলক ডঃ বিমানবিহারী মজুমদার তাঁর গ্রন্থের ‘উনিবংশ শতকের পদাবলী’ অধ্যায়ের ভূমিকায় বঙ্কিম পদাবলীকে স্বীকৃতি দিয়ে লিখেছেন ‘সেই রচনার পিছনে বৈষ্ণবীয় সাধনার প্রভাব নাই বলিয়া এই সংকলনে উহা ধৃত হইল না।’^{১০১}

অর্থাৎ শিল্পকৃতিত্ব ও রসোত্তীর্ণতার বিচারে বঙ্কিম পদাবলী যে খাঁটি গীতি পদাবলীর যোগ্য সে বিষয়ে তাঁর সংশয় নেই।

‘ভানুসিংহের পদাবলী’র (১৮৮৪) পূর্বসূরী কি নয় এই বঙ্কিম পদাবলী ?

কিশোর রবীন্দ্রনাথ কবি চ্যাটার্জির অনুপ্রেরণায় যশোপ্রার্থী হয়ে লীলা-চ্ছলে ছদ্মনামে রচনা করেন রাধাকৃষ্ণের গীতিপদ। আর এ সংসারের মানুষ মানুষীর হৃদয় বাসনামাথা রাগসঙ্গীত নিগূঢ় ব্যঞ্জনায় মূর্ত করাই ছিল পরিণত মনস্ক ও বয়স্ক বঙ্কিমের সূচিস্তিত অভিপ্রায়।

বঙ্কিমের ছিল প্রাচীন বৈষ্ণব গীতিপদ সংগ্রহের নেশা। তাঁর নিজের সংগ্রহে ছিল তিন হাজারেরও বেশি বৈষ্ণব গীতিপদ। Calcutta Review-এ প্রকাশিত তাঁর লেখা Bengali Literature (১৮৭১) প্রবন্ধে রয়েছে এর প্রমাণ। এই প্রবন্ধে তিনি বৈষ্ণব পদ ও পদকর্তাদের বাঙলা সাহিত্যের আদিতে স্থান দিয়েছেন। মনে রাখতে হবে চর্যাপদ তখনও অনাবিস্কৃত। হরপ্রসাদ শাস্ত্রী সংকলিত ‘চর্য্যচর্য্য বিনিশ্চয়’ প্রকাশ পায় ১৯১৬য়। একই বছরে বসন্তরঞ্জন রায় সম্পাদিত বড়ু চণ্ডীদাসের ‘শ্রীকৃষ্ণ কীর্তন’ প্রকাশিত হয়। একালের গীত-গবেষকরা চর্যাপদ থেকেই বাঙলা গানের ইতিহাস শুরু করেন। বঙ্কিম তাঁর প্রাপ্ত নাথি অনুষায়ী বিদ্যাপতির সময়েই (পঞ্চদশ শতক) বাংলার গীতি সাহিত্যের আদিরূপ আবিষ্কার করেন। এই Bengali Literature প্রবন্ধেই বঙ্কিম বাঙলার আদি গীতিকবিদের আলোচনা সূত্রে কীর্তন প্রসঙ্গে এসেছেন। লিখেছেন—

The first in order are the lyric poets, at the head of whom must be placed Vidyapati. They are exclusively vaishnavite, and their songs, either celebrate the amorous of Krishna or the holiness of Chaitanya. They are still sung by bands of Bairagies and are popularly known under the name of Kirtan.

Their number is immense. The present writer has in his possession a collection which contains more than three thousand of these songs.^{২৩}

বঙ্কিম সংগৃহীত সেই তিন হাজার পদের হাদিশ পাবার আজ আর কোনো উপায় নেই।

পদসংগ্রহের এই নেশাই প্রমাণ করে বঙ্কিমের কীর্তন-অনুরাগের তীব্রতা। এই প্রবন্ধের দীর্ঘ কীর্তন আলোচনায় বোঝা যায় এ গানের কাব্যিক সৌন্দর্য ও গীতিমাধুর্যের যুগ্ম সুসমায় তিনি ছিলেন মুগ্ধ। এই গীতিপদের ভাষায় তিনি ছিলেন আকৃষ্ট। পদাবলীর ভাষা সম্পর্কে লেখেন—

If the music is peculiar the language is no less so. Many of these songs are probably very modern, but others are undoubtedly the most ancient extant specimens of Bengali language; and in these the language is more like the Hindi of Tulsidas than the Bengali of the present day. Doubtless early Bengali and early Hindi differed little.^{২৪}

বঙ্কিম তাঁর পদ সংগ্রহের নেশার সূত্রেই জেনেছিলেন, এদেশে ধ্রুপদের প্রবল প্রতাপ প্রতিপত্তির অনেক আগে থেকে বাংলা কীর্তনের মধ্যে দিয়েই রাগসঙ্গীতের চর্চা ছিল। কীর্তনই ছিল বাংলার নিজস্ব ধ্রুপদী গান।

কীর্তন বিশেষজ্ঞ খগেন্দ্রনাথ মিত্রের গবেষণা জানায় ‘জয়দেবের সময় হইতে কীর্তনের প্রবাহ আসিয়াছে বলিয়া ধরা হয়’।^{২৫} গীত-প্রাণ প্রাচীন বাঙালী ‘প্রাচীন রাগরাগিনীর উপর পল্লীগানের সুরের তুলি বলাইয়া এক মনোমুগ্ধকর ‘সুরাশিল্প’ নিজের মনের প্রয়োজনে আবিষ্কার করেছিল। অর্থাৎ পাঠান কবলিত হবার আগে থেকেই বাংলা এই গীতসম্পদে বিশেষভাবে সমৃদ্ধ। ‘মৃণালিনী’র ঐতিহাসিক কালের পটভূমিতে বঙ্কিমও সেই কথার আভাস দিয়েছেন অনেক আগেই। প্রাচীন ও আধুনিক ভাষা শৈলীতে ‘মৃণালিনী’র গান বেঁধে কীর্তনের প্রসারিত কালসীমার ইঙ্গিতও রেখেছেন বঙ্কিম। দিয়েছেন বিচিত্র ধারার কীর্তনেরও ইঙ্গিত।

কীর্তন গবেষকের মতে ‘অষ্টাদশ শতকের মধ্যভাগ পর্যন্ত বাংলা দেশে কীর্তনের যথেষ্ট প্রসার ছিল’। তবে কীর্তনের বিশেষ সমৃদ্ধকাল পঞ্চদশ ও ষোড়শ শতক। বিদ্যাপতি, চণ্ডীদাস, জ্ঞানদাস ও নরোত্তম দাস, গোবিন্দদাস, বলরাম দাসের কাল। উত্তর ভারতে যখন ধ্রুপদ মানসিং তোমর ও তানসেনের

মাধ্যমে প্রতিষ্ঠা, সমৃদ্ধি ও প্রসার লাভ করছিল তখন বাংলায় কীর্তনেরই প্রবল আধিপত্য। উচ্চাঙ্গ কীর্তনের তখন অভ্যাস-ষড়ঙ্গ। বৃন্দাবন ধাম থেকে ধ্রুপদ গানের অভিজ্ঞতা নিয়ে এসে মরোত্তম দাস ষোড়শ শতকে উচ্চাঙ্গ কীর্তনের প্রবর্তন করেন। খেতারির মহোৎসবে সেই অভিনব কীর্তন প্রথম পরিবেশন করেন ভক্ত গোকুলানন্দ। শূদ্ধ স্বরালাপের দ্বারা সে গানের সূচনা করা হয়। ধ্রুপদের মত সে গানের বিন্যাসভঙ্গি। ‘ভক্তিরঙ্গাকর’ গ্রন্থে সে গানের বিবৃতি রয়েছে—

আলাপে অম্লভূত রাগ প্রকট কারণে।

রাগিনী সহিত রাগ মূর্তিমন্ত কৈলা।

শ্রুতিস্বর গ্রাম মূচ্ছনা দি প্রকাশিলা ॥

সুমধুর কণ্ঠধ্বনি ভেদয়ে গগন।

পরমামাদক সুধা নহে তার সম ॥

বঙ্কিমের খেদ ছিল বাংলার পেশাদারী হিন্দুস্থানী সঙ্গীতকারেরা কীর্তন গাইতেন না বলে। বোধ করি সেই জন্যে “বিষবৃক্ষে” (১৮৭২) সঙ্গীতবিদ্যায় পারগ দেবেন্দ্রকে দিয়ে উচ্চাঙ্গ কীর্তন গাইয়ে তাঁর মনের সাধ বঙ্কিম মিটিয়েছেন। ‘মৃণালিনী’র শেষ গান ‘পরাণ না গেল’র গায়ন ভঙ্গির বর্ণনায় বোঝা যায়, গিরিজায়ার এই গানও ‘সর্বাঙ্গ সম্পূর্ণ’ তানলয় বিশিষ্ট উচ্চাঙ্গ কীর্তন।

Bengali Literature প্রবন্ধ থেকেই জানি, বঙ্কিম বঝতেন, কেন হিন্দুস্থানী গানের ওস্তাদেরা কীর্তন গাইতেন না। এর কারণ, কীর্তনের অন্তরঙ্গ ও বহিরঙ্গের ভাবে ও রূপে এমন একটি নিজস্বতা আছে যা পেশাদারী মার্গসঙ্গীত গাইয়েদের বোধগম্য নয়। বঙ্কিমের এই ধারণাকে বিশদভাবে ব্যস্ত করেন রবীন্দ্রনাথ। ২৯শে জুলাই ১৯৩৬-এ দিলীপ রায়কে একটি পত্রে তিনি লেখেন—

কীর্তন সংগীতে বাঙালীর এই অনন্যতন্ত্র প্রতিভায় আমি গৌরব অনুভব করি। .. রাগরাগিনীর রূপের প্রতি তার মন নেই; ভাবেব রসের প্রতিই তার কোঁক। আমি কল্পনা করতে পারিনে হিন্দুস্থানী গাইয়ে কীর্তন গাইছে, এখানে বাঙালির কণ্ঠ ও ভাবাদ্রুতার দরকার করে।

র. র. ১৪, জন্মশত সৎ, পৃ. ৯৬৬)

রাগরাগিনীর কড়া কানুন কীর্তন মানেনি। তাই এ গান হিন্দুস্থানী সঙ্গীত গাইয়ের কাছে আদালতের বিধিভঙ্গ করা আসামীর মতই অপরাধী। রবীন্দ্রনাথ লেখেন, ‘কীর্তন ও বাউলের সুর বৈঠকী গানের একেবারে গা

যে'ষিয়া গিয়াও তাহাকে স্পর্শ করে না । ওস্তাদের আইনে এটা অপরাধ ।'

(র. র. ১৪, জন্মশত সং, পৃ. ৯০০)

রবীন্দ্রনাথের এই মত বঙ্কিমের অভিমতের অনুগামী । বঙ্কিম তাঁর Bengali Literature-এ লিখেছিলেন—

The music to which they are set is peculiar, and is not ordinarily understood even by the professional musicians of Bengal. These, in fact, profess to hold Kirtan in utter contempt, but it nevertheless possesses a sweetness and pathos not ordinarily found in Indian music.^{১১}

বৈষ্ণব বংশের সন্তান বঙ্কিম । গৃহদেবতা রাধাগোবিন্দের নিত্যপালাপার্বণে এবং বার্ষিক দুর্গোৎসবে নিয়তই তিনি কীর্তনের আসর শুনতেন । এমন এক আসরে রেনেটির বিখ্যাত কীর্তনীয়া বলরামদাসের কণ্ঠে শ্রুতীছিলেন চণ্ডীদাসের বিখ্যাত পদ “এসো এসো বঁধু এসো” । সেই গান তাঁর প্রাণের কোন গভীরে ঘা দিয়েছিল তা নিখবন্ধ হয়ে আছে ‘কমলাকান্তের দন্তরেক’র একটি গীতে—

যখনই এই গান প্রথম কর্ণ ভরিয়া শ্রুনিয়াছিলাম মনে হইয়াছিল, নীলাকাশ তলে ক্ষুদ্র পক্ষী হইয়া এই গীত গাই, মনে হইয়াছিল, সেই বিচিত্র সৃষ্টি কুশলী কবির সৃষ্টি দৈববংশী লইয়া মেঘের উপর যে বায়ুস্তর—শব্দশূন্য, দৃশ্যশূন্য, পৃথিবী যেখান হইতে দেখা যায় না, সেইখানে বসিয়া সেই মুরলীতে একা এই গীত গাই—এই গীত কখনো ভুলিতে পারিলাম না, কখনো ভুলিতে পারিব না । (ব. র. ২য়, পৃ. ৮২)

বঙ্কিম রবীন্দ্রনাথের মতো স্পষ্টত কখনো বলেননি, “কীর্তন সঙ্গীত আমি অনেককাল থেকে ভালবাসি”, বা “বাঙালীর কীর্তন, গানে, সাহিত্যে, সংগীতে মিলে এক অপূর্ব সৃষ্টি, তার মধ্যে ভাবপ্রকাশের যে নিবিড় ও গভীর নাট্যশক্তি আছে”, “সাহিত্যের ভূমিতেই ওর উৎপত্তি, তার মধ্যেই ওর শিকড়, কিন্তু ও শাখায় প্রশাখায় ফলে ফুলে পল্লবে সঙ্গীতের আকাশ স্ব-মহিমায় অধিকার করেছে”—বঙ্কিম তাঁর কীর্তন-পক্ষপাতিত্বের স্বাক্ষর রেখে গেছেন অন্য ভাবে । ‘বিষয়ক্ষেত্র’র হরিদাসী তার গানের আসরে প্রশ্ন করেছিল ‘কি গায়িব’ । উত্তরে বঙ্কিমের পরাগপতলী কুন্দনন্দিনী ‘একজন বয়স্যার কাণে কাণে’ লজ্জাবনত-মুখী হয়ে বলেছিলেন ‘কীর্তন গায়িতে বল না’ ।

কীর্তনের সাহিত্যভূমির বিন্যাস, তার ‘নিবিড় ও গভীর নাট্যশক্তি’র প্রকাশ-পরিচয় ‘মৃণালিনী’ ।

মহাজন পদকর্তাদের পরিশীলিত, সাহিত্যগুণান্বিত ও রাগরাগিনী আশ্রিত উচ্চাঙ্গ কীর্তন ছিল সেকালীন বিদগ্ধ মন্ডলীর সংস্কৃতির ফসল। বিদ্যাপতি রাজসভা কবি ছিলেন। নরোত্তম দাস গরাণহাটার খেতরীর উৎসবে যে দূরুহ তাল মানে জটিল উচ্চাঙ্গ কীর্তনের জন্ম দিয়েছিলেন, সেই কীর্তন ধারাও ছিল বিশেষ শিক্ষা ও কণ্ঠসাধনা সাপেক্ষ। গরাণহাটার ধ্রুপদাঙ্গিক ধারা ছাড়াও ক্রমে খেয়াল, টপ্পা ও ঠুংরী ভিত্তিক, মনোহরশাহী, রেনীট ও মান্দারণী কীর্তন ধারা প্রবর্তিত হয়। মধ্যযুগের প্রতাপান্বিত হিন্দুস্থানী মার্গ গানের বিরুদ্ধে প্রবল প্রতিরোধের ফসল বাংলার উচ্চাঙ্গ কীর্তন। হিন্দুস্থানী সঙ্গীত প্রথাকে নস্যাৎ করেই এই উচ্চাঙ্গ দেশী গান দশকুশী বিশকুশী ইত্যাদি নিজস্ব তাল মান রচনা করে। নিজস্ব শাখা বৈচিত্র্যে স্বতন্ত্র হয়ে ওঠে। তাই বলা চলে কীর্তন বাঙালীর নিজস্ব গান হলেও সে গানও বিশেষভাবে শিক্ষিতের গান। বঙ্কিমের দেবেন্দ্র ‘ছন্দবৈষ্ণবী হরিদাসী’ ‘কীর্তিবদ্য’ই ছিলেন।

কিন্তু এই উচ্চাঙ্গ-‘দেশী’ বা ‘বাংলা’র পাশাপাশি এই বাংলায় সহজে বয়ে গেছে আর এক গ্রামীণ-লোকজ গীতিধারা। ‘বাউল’, ‘ভাটিয়ালি’, ‘প্রভাতী’, ‘ঝুমুর’ প্রভৃতি গানে সে ধারা বহুগাথায়িত। গ্রাম বাংলার সহজ সবল মানুষ এই গানের মধ্যে নিজেকে স্বচ্ছন্দে উজাড় করেছে। একে বলা যায় সহজ দেশী গান। লোকভাষায় অনায়াস স্ফূর্ত হলেও কখনো কখনো এ গান নিজস্ব তির্যক ভাষণের রহস্যময় আড়াল নিয়ে হয়ে উঠেছে বিশেষ আকর্ষণীয়, নিজস্ব শৈলী, গায়নভঙ্গি ছন্দ ও সুরে হয়েছে বিশিষ্ট।

বঙ্কিম এই ‘বাউলা’ গানের ধারাব ও উদাহরণ রেখেছেন গিরিজায়ার কণ্ঠে। যখন সে দূতীর সাজ খসিয়ে ফেলে নিজের মনের কথা বলে তখন তার ভাব আশ্রয় করে লোকভাষা ও লোকসুর। তার গাওয়া ‘মেঘ দরশনে হয়’—যদি হয় ‘প্রভাতী’ তবে ‘যে ফুল ফুটিত সখি গহিতরু শাখে’—যেন মন উদাসকরা ‘ভাটিয়ালি’। আর ‘সাতের তরণী’ গানের সঙ্গে মিল পাওয়া যায় পরছাড়া বাউল গানের।

এ সব গানে বঙ্কিমের দেওয়া স্পষ্ট সুর নির্দেশনা নেই। শব্দ গানের ভাব-প্রকৃতি, ছন্দ স্পন্দ ও মাত্রায় সুরবিশিষ্টতা আপনি ধরা দেয়। বোঝা যায় কোন সুরগুরুগুরণে সৃষ্টির আবেগে স্বতঃই ভেসে এসেছে বঙ্কিমের ‘অবাস্ত’ বাক্য।

প্রশ্ন উঠতে পারে, এত সব দেশী গান কোথা থেকে জড়ো করেন বঙ্কিম। ‘গীত সকল কোথায় পাও ?’—মৃণালিনীর এই প্রশ্নে গিরিজায়ার উত্তরেই ছিল বঙ্কিমের জবাব - ‘যেখানে যা পাই তাই শিখি’।

পাথুরিয়াঘাটার আভিজাত্যের গোড়ামি গীতসংগ্রাহক বঙ্কিমের ছিল না।

শুদ্ধ ছিল রুচিশীল বাছাই ও জহুরী মন। তার পরিচয় তিনি Bengali Literature প্রবন্ধে পদাবলী সংগ্রহের গুণগত মানবিচার প্রসঙ্গে দিয়েছেন। তার দশ ভাগের এক ভাগ সম্পর্কেই বলেছিলেন—

There are gems of rare merit, which in tenderness of feeling have never been surpassed by anything in Bengali Literature.

(B. R., P. 104)

ডেপুটি ম্যাজিস্ট্রেটের দ্রামামাণ জীবন ছিল বণিকমের। ঘরে, বাইরে, হাটে, মাঠে, বাটে যেখানে যে গান ভালো লেগেছে স্মৃতির ঝুলিতে জড়ো করেছেন তিনি। তাই ‘গান গাহিয়া দিনপাত করা ভিখারী’ (মৃণালিনী) ‘আপন মনে গায়িতে গায়িতে একলা পথ চলা পথিক’, (একা-- কমলাকান্তের দস্তর) ‘ঘাটের রাণায় গায়িতে গায়িতে নামা’ গায়ের মেয়ে (ইন্দিরা) ‘কথা ‘জাল বাহিতে বাহিতে গান গাওয়া’ জেলে (ঈশ্বর গুপ্তের কবিতা সংগ্রহ—ভূমিকা) সবাই তাঁর গানের জগৎ আলো কবে রাখে।

কর্মজীবনের প্রথম দিকে (১৮৫৮-৬০, ৬১-৬৪) ডেপুটিগিরির কাজে বণিকম ঘুরেছেন যশোহর খুলনার গাঁয়ে গঞ্জে। যশোহর কুষ্টিয়া তখন ভদ্র-সমাজের অজ্ঞাতে লালন করে চলেছে এক মানদুঃখবাদী ফকিরের গান। ছেঁউড়িয়া গ্রামের লালন ফকির (১৭৭৪-১৮৯০) তাঁর অসংখ্য শিষ্যের মধ্যে দিয়ে উত্তর-পূর্ব বাংলায় ছড়িয়ে রেখেছিলেন অজস্র বাউল গান। গীতি সংগ্রাহক বণিকম কুড়িয়ে নিয়েছিলেন কি কীর্তনের মতই নানা বাউল গীতিপদ? বণিকমের গানের জগৎ সম্বানীর কাছে এটি একটি বিশেষ প্রশ্ন।

‘মৃণালিনী’র দুটি গান ‘মেঘ দরশনে চাতকিনী ধায়-রে’ এবং ‘সাধের তরণী আমার কে দিল তরঙ্গের পাশাপাশি উদ্ধার করা যায় দুটি বাউল গীতি পদ।

‘মেঘদরশনে’র সমান্তরাল একটি লালন গীতি—‘চাতক ম্ভাব না হলে’

‘চাতকের এমনি ধারা।

অন্য বারি খায় না তারা

তুষায় জীবন যায় গো মারা

মেঘের জল না হলে’।^{১৭}

‘সাধের তরণী’র সদৃশ নীচের গানটি অবশ্য লালনের শিষ্য গোসাঁই গোপালের—

‘না জেনে অকূল পাথারে ভাসালাম তরী,

এখন যা হবে তা হবে ভবে, ভেবে

উপায় কি করি ॥

দেখি দ্বিবেণীর তরঙ্গ, ভয়েতে কাঁপছে অঙ্গ ।

আমার হচ্ছে আতঙ্ক ।

আমি ভয়ে মরি, ও গ্রীহরি ।

বিপাকে ডুবে মরি ॥

শুনি তোমার নামের জারি ।

নিদান কালে হও কান্ডারী

ওহে বংশীধারী ।^{১৮}

(দ্রঃ হারামনি (৮) গীতসংখ্যা ৪১৮ পৃ. ৩১৯)

বঙ্কিমের ‘যে ফুল ফুটিত শাখের’ ‘পবনা’ শব্দ এবং ‘সাধের তরণী’ গানের ‘আতঙ্ক’ শব্দ তাঁর বিশেষ লোকগীতি মনস্কতার পরিচয় বহন করে ।

‘সাধের তরণী’ গানের একটি ইতিহাস নাকি হরপ্রসাদ শাস্ত্রী জানতেন, অক্ষয় দত্তগুরুত্বকে বলোছিলেন । কিন্তু কি সে কাহিনী অক্ষয় দত্তগুরুত্ব তাঁর ‘বঙ্কিম-চন্দ্র’^{১৯} গ্রন্থে সে কথা উল্লেখ করেননি । কোনো বিশেষ বাউল গানের অভিজ্ঞতা বঙ্কিমের এ গানের প্রেরণা কিনা জানতে ইচ্ছে করে ।

সরলা দেবী চৌধুরানী এ গানের সুদূর দিয়েছিলেন ‘বাগেশ্রী—তাল আড়া ঠেকা’^{২০} কিন্তু স্বামী বিবেকানন্দ তাঁর এই বিশেষ প্রিয় গানটি গাইতেন, ‘পিলু’ রাগে ‘কাশ্মীরী খেমটা’^{২১} তালে । ‘পিলু’র সুদূর ও খেমটা তাল বাউল গানে বিশেষ ভাবে লক্ষ্য করা যায় ।

বাউল গানের প্রথম সংগ্রাহক রবীন্দ্রনাথ আমরা জানি । শিলাইদহ পোস্টঅফিসের ডাকহরকর। গান গেয়ে গেয়ে চিঠি বিলি করত । তারই মন্থে ‘কোথায় পাব তারে । আমার মনের মানুষ যেরে’—গানটি শুনে আকৃষ্ট হয়ে বাউল গান সংগ্রহের নেশা জাগে তাঁর । শিলাইদহ থেকে কুড়িটি লালন গীতি সংগ্রহ করে এনে ১৩২২-এর প্রবাসীতে তিনি প্রকাশ করেন । সেই প্রথম লালন ভদ্র সমাজের কাছে পরিচিত হন ।^{২২}

গীতপ্রেমী বঙ্কিমের পক্ষেও অসম্ভব ছিল না লালনের সাধনপীঠ যশোহর থেকে লালন বাউলের গান সংগ্রহ করা । সহজিয়া মানদ্বন্দ্ববাদী বাউলের প্রতীক-ধর্মী দেহতাত্ত্বিক গান যে বঙ্কিমকে আকৃষ্ট করেছিল তার প্রমাণ ‘বিষবৃক্ষে’ (বঙ্গদর্শন ১২৭৯, ভাদ্র) দেবেন্দ্রর একটি গান । গানটি পরে সমস্ত সংস্করণে বির্জিত । মাতাল দেবেন্দ্র মদের ঝোঁকে গানটি গেয়েছে—

আমার আঁটা ঘরে সিঁদ মেরেছে,
কোন ডাকাতের এ ডাকাতি।
যৌবনের জেলখানাতে

রাখবো তারে দিবারাতি।
মন বাক্শ তার লজ্জা তালা,
কল কোরে তার ভাঙ্গলে ডালা,
লুটে নিলে প্রেম নিধি তার
ভাঙ্গা বাক্শে মেরে নাতি।

এ গানে ব্যবহৃত ‘আঁটা ঘর’ ‘সিঁদ’ ‘ডাকাত’ ‘যৌবনের জেলখানা’ ‘মন বাক্শ’ ‘লজ্জা তালা’ ‘ভাঙ্গা বাক্শ’ ইত্যাদি প্রতীক, উপমা ও শব্দ বাঁধনের মধ্যে খুঁজে পাওয়া যায় বাউলের শব্দধর্নি। পবন, তালাচাষি, মেঘ, চাতক, নৌকা, কান্ডারী, তরঙ্গ ইত্যাদি শব্দ বাউল গানে বহুল ব্যবহৃত।

প্রাসঙ্গিক ভাবে উল্লেখযোগ্য লালনের কিছু পদাংশ—‘সামাল...তরী, আর কভু হব না কান্ডারী’।

‘পারে কে যাবি নবীর নৌকাতে আর’।

‘দেখরে আমার রসুল যার কান্ডারী’।

‘ভাব দিয়ে খোল্ ভাবের তালা’।

‘বিষামূতে আছেরে মাথা চোকা’।

‘পাখী কখন যেন উড়ে যায়’।

‘কি এক অচিন্ পাখী পোষলাম দাঁচায়’।

‘মৃণালিনী’র নানা অধ্যায় নাম লালনের ধর্নি বয়ে আনে। যেমন—

‘ফাঁদ’। ‘বিহঙ্গী পিঞ্জরে’। ‘পিঞ্জর ভাঙ্গিল’। লক্ষণীয় শব্দ ব্যবহার ‘শিকলি কাটা পাখী’।

‘মনের মানুষ’ ও ‘পীরিতি অমল্যে নিধি’র (লালন গীতিকার—গীতিসংখ্যা ১১৯ দৃষ্টব্য) জন্যে লালনের যত আকুলতা। তিনি গেয়েছেন—

মানুষ তত্ত্ব ঠিক যার মনে

সে কি আর অন্য তত্ত্ব মানে।^{৩৩}

‘অন্তরের অন্তরে সন্ন্যাসী’ কমলাকান্ত-বেশী বঙ্কিমের কাছেও ‘ঈশ্বরই প্রীতি’ ‘প্রেম নিধি’। তাঁরও দৃষ্ট ঘোষণা—‘মনুষ্য জাতির উপর যদি আমার প্রীতি থাকে তবে আমি অন্য সুখ চাই না’।

সত্যিই কি বঙ্কিম রবীন্দ্রনাথের অনেক আগেই পেয়েছেন অচিন ফাঁকর

লালনের মূলদক স্থান ।

বলা হয়, ইউরোপের সৈসিল সাপের মতো ভারতে রবীন্দ্রনাথ লোক-সঙ্গীতের ঐতিহ্যের দিকে প্রথম শিক্ষিত সমাজের মন ফেরান । কিন্তু উনিশ শতকের মধ্যভাগে বিষ্ণু নীরবে তাঁর কাজ করে যাচ্ছিলেন । আলপনা, পট ও প্রতিমার মতো লোকশিল্পের পাশাপাশি গ্রামীণ লোকসঙ্গীতের পুনরুদ্ধার তাঁরও কাম্য ছিল ।

‘মৃণালিনী’র প্রথম অপেরাধর্মী মণ্ডরূপ সেকালে রঙ্গমঞ্চে জনপ্রিয় হয়েছিল । ‘গ্রেট ন্যাশনাল’, ‘বেঙ্গল’ ও ‘এমারেন্ড’ থিয়েটারে বিষ্ণু তাঁর এ উপন্যাসের সাফল্যমন্ডিত নাট্যাভিনয় দেখে গেছেন ।

জাঁক করে তখন নাটকের বিজ্ঞাপন দেওয়া হত—

‘লোক হাসাইবার জন্য বালক ভুলাইবার জন্য, নীচ প্রবৃত্তি প্রশ্রয় দিবার জন্য কার্ণব মর্যাদা হানি করিয়া অনর্থক চরিত্র সৃষ্টি হয় নাই । অকারণ কুৎসিত রস-পূর্ণ গীতাবলীর অবতারণা করা হয় নাই ।’ অথচ ‘মৃণালিনী’ নাটকের শেষে নাট্যাচার্য গিরিশচন্দ্রের নির্দেশে গিরিজায়া দিব্বিজয়ের উদ্দেশ্যে গেয়েছে^{৩৪}

কেন বে ছোঁড়া কেন রে মদুখ পোড়া

তুই আসবি কি গায়ের জোরে ?

বলাবাহুল্য বিষ্ণুর সাথের ‘মৃণালিনী’র এমন মণ্ডরূপ তাঁকে ক্ষুদ্র করেছিল । প্রায় নাটকে পরিণত করেও এ উপন্যাসের পূর্ণাঙ্গ নাট্যরূপ বিষ্ণু দেননি । তিনি বলেন^{৩৫}

‘থিয়েটারে আমার বই-এর যে দূর্দশা করা হইয়াছে, তাহা দেখিয়া ওরূপ করিতে আমার ইচ্ছা হয়েছিল ।’

‘বিকচ নলিনে যমুনা পলিনে’—গানের সুর মনোমতো না হওয়ায় বিষ্ণু ‘সাতিশয় বিবাক্তি সহকারে’ রঙ্গগৃহ ত্যাগ করেন । পরদিনই ‘জয়জয়ন্তী’ রাগিণী টিমে তেতালায় গানটি বেঁধে নিজের দৌহিত্র দিব্যেন্দুসুন্দরকে সুর লয়সহ শিক্ষা দেন ।^{৩৬}

একটিও লঘু ভাব ভাষার গান ‘মৃণালিনী’তে নেই । অথচ প্রায় তৈরী ছিল বাংলা পালাকীর্তনে সুলভ ও জনপ্রিয় ‘খন্ডিতা’ ও ‘কলহান্তরিতা’র পরিস্থিতি । বিষ্ণু সে গীতসুযোগ নেননি ।

রবীন্দ্রনাথের কাছে রাখার খন্ডিতা দশা রাধিকার অবমাননা, সেই সঙ্গে ‘কাব্যগ্রীও অবমানিত’ ।^{৩৭} বিষ্ণুও মনে করতেন গানের স্থলিত ব্যবহারে তাঁর ‘মৃণালিনী’র কাব্যগ্রীও অবমানিত ।

উনিশ শতকীয় রুটির অবক্ষয়ের যুগে ‘খি-ডতা’, ‘কলহাস্তরিতা’ ও ‘মান-ভঞ্জন’ কবি ও যাত্রাওয়ালা এবং তার ‘বাবু’দের প্রিয় গীত বিষয় হয়ে দাঁড়িয়েছিল। রাখাক্ষের প্রেমের সুললিত ভাবদ্রুতি তখন গিয়েছিল সম্পূর্ণ হারিয়ে।

হেম-মৃণালিনীর গানের পালায় বিষ্কম যেন সমাজকে স্মরণ করালেন, প্রাচীন পদাবলীর সেই প্রণয় যে অকলঙ্ক ‘বিকচ নলিন’। সে প্রেমের গানে কাম ‘কণ্টক’ থাকলেও তাকে অতল জলের গভীরে লুকিয়ে রেখেই তার সৌন্দর্য বিকাশ। তাই গিরিজায়ার গানে আক্ষেপানুরাগের সুর বাজলেও কখনো শূন্য না দেহাতি। ‘কাম তিমিস্রিলে’ ‘মৃণালিনী’কে গিলে খায়নি। তার শপথ বিষ্কম জানিয়েছেন—

‘দিব না তোমারে নাথ মিছার যৌবন’।

‘কি গায়িব’ ?

—বিষবৃক্ষে।

‘মিছার যৌবনের’ গান শোনাবেন বিষ্কম ‘বিষবৃক্ষে’। ‘কাঁটা’ ও ‘কলঙ্ক ফুলের’ অনুষঙ্গে সেখানে প্রেমের কথা বয়ন করবেন। দেখাবেন, ‘অমিয় গরল ভেল’। প্রেমামৃত কিভাবে স্মর-গরলে বিকার লাভ করে, কি তার বিকার-স্বাদ ও ক্রিয়া।

‘মৃণালিনী’র পশুপতি সামান্যতম ‘বিকল চিত্তের সিদ্ধান্তে’ ‘হলাহল কলস পরিপূর্ণ’ করেছিল। সেই ‘বিকল চিত্ত’ প্রসূত হলাহল সর্বসম্ভারী ‘বিষবৃক্ষে’। কণামাত্র অমৃতস্বাদ জোটেইনি কারোর। ‘আন সখি ভাখিব গরলের’ গরল পিয়াসী এ উপন্যাসের নগেন্দ্র, সূর্যমুখী, কুন্দ দেবেন্দ্র হীরা সকলেই।

‘মৃণালিনী’র ‘গরল-গন্ধী গানের, মূর্ছনা বেয়েই বিষ্কম ‘বিষবৃক্ষে’ সম্পূর্ণ অন্য আর এক সুরের প্রেমের গানের জগতে প্রবেশ করেছেন। এ জগৎ তাঁরই সমকালের ‘বাঙলা’ গানেরই জগৎ।

‘বিষবৃক্ষে’ ও পদাবলীর গীত পরিমন্ডলে বিষ্কমের বসবাস। কিন্তু এখানে বাংলার আদি কবিত্বনকার জয়দেব তাঁর ‘বিদম্ভ মৃৎমন্ডল’। ‘মৃণালিনী’র মহাজন পদকর্তা বিদ্যাপতির সঙ্গে তাঁর দূস্তর ভেদ।

‘বিদ্যাপতি ও জয়দেব’, ‘মানস বিকাশ’ ও ‘কৃষ্ণচরিত্র’ (১২৮১, পৌষ, বঙ্গদর্শন) প্রবন্ধে বঙ্কিম এই দুই গীতিকারের ভেদ নির্ণয় করেছেন। লিখেছেন—

জয়দেব, বিদ্যাপতি উভয়েই রাধাকৃষ্ণের প্রণয়-কথা গীত করেন কিন্তু জয়দেব যে প্রণয় গীত কবিয়াছেন, তাহা বহিঃস্বরের অনুগামী। বিদ্যাপতি প্রভূতির কবিতা, বিশেষত চণ্ডীদাসাদির কবিতা বহিঃস্বরের অতীত।... বিদ্যাপতির দল, মনুষ্য হৃদয়কে বহিঃপ্রকৃতি ছাড়া করিয়া, কেবল তৎপ্রতি দৃষ্টি করেন ; সুতরাং তাঁহার কবিতা, ইন্দ্রিয়ের সংশ্লব্ধন্য, বিলাসশূন্য পবিত্র হইয়া উঠে। জয়দেবের গীত, রাধাকৃষ্ণের বিলাসপূর্ণ ; বিদ্যাপতির গীত রাধাকৃষ্ণের প্রণয়পূর্ণ। জয়দেব ভোগ ; বিদ্যাপতি আকাঙ্ক্ষা ও স্মৃতি। (ব র. ২য় পৃ. ১৯১)

‘বিলাসকলায় কুতূহলী’ জয়দেবকে তাঁর কালের রাজনৈতিক ও সামাজিক প্রেক্ষাপটে দাঁড় করিয়ে বঙ্কিম বলেছেন—

জয়দেবপ্রণীত তৃতীয় কৃষ্ণচরিত্রে এই রূপক একেবারে অদৃশ্য। তখন আর্য জাতির জাতীয় জীবন দুর্বল হইয়া আসিয়াছে। রাজকীয় জীবন নির্বিঘ্নে—ধর্মের বারধাক্য আসিয়া উপস্থিত হইয়াছে।

ভারত দুর্বল, নিশ্চেষ্ট, নিদ্রায় উন্মুখ, ভোগপরায়ণ। অশ্বের ঝঞ্জনার স্থানে রাজপুত্রী সকলে নৃপের নিক্তি বাজিতেছে—বাহ্য এবং আভ্যন্তরিক জগতের নিগূঢ়তত্ত্বের আলোচনার পরিবর্তে কামিনীগণের ভাবভঙ্গীর নিগূঢ় তত্ত্বের আলোচনার ধূম পড়িয়া গিয়াছে। জয়দেব গোস্বামী এই সময়ের সামাজিক অবতার ; গীতগোবিন্দ এই সমাজের উক্তি।...

যে মহাগৌরবের জ্যোতি মহাভারতে ও ভাগবতে কৃষ্ণচরিত্রের উপর নিঃসৃত হইয়াছিল, এখানে তাহা অস্তিত্ব হইয়াছে। ইন্দ্রিয়পরতার অন্ধকার ছায়া আসিয়া, প্রথর স্মৃতিস্মৃতিপত আর্য পাঠককে শীতল করিতেছে।

(ব র. ২য়, পৃ. ১০৫)

‘বিষবৃক্ষে’ (১৮৭৩) বঙ্কিম অতীতের সমস্ত ধূমপদী আড়াল ভেঙে সমকালীন সমাজের কঠিন বাস্তবভূমিতে নেমে এসেছেন এবং অনুভব করেছেন জয়দেবের কালের মতই সেখানে ঘনিঘনি আছে ‘ইন্দ্রিয়পরতার অন্ধকার ছায়া’।

‘মংগলিনী’র প্রেক্ষাভূমি গম্ভীর হয়েছিল আসন্ন শত্রু আক্রমণে বিপন্ন দেশের রাজনৈতিক সংকটে। ‘বিষবৃক্ষে’র সংকট-কালের সংকট, সামাজিক তথা আর্থিক

সংকট। তাই সেখানে স্বাভাবিক ভাবে ফুটেছে উদ্ভাস্ত সাংস্কৃতিক সংকটেরও চোহারা।

প্রাচীন সামন্ততন্ত্র ও নব্য বণিকতন্ত্র মিলে তৈরী হয়েছিল উনিশ শতকের নতুন শহরে 'বাবু কালচার'। এই কালচার দেশজ সংস্কৃতির গভীর ভূমি ফেলেছিল হারিয়ে। বঙ্কিম তাঁর 'বাবু' প্রবন্ধে (ব র ২য় পৃ ১০) উল্লেখ করেছিলেন 'বঙ্গল কালচার'র উপজাত শ্রেণীটিকে প্লেবে বাঙ্গ বৈশ্ব করেছিলেন, জানিয়েছিলেন, 'ই'হাদিগের আলোচিত সঙ্গীতে' 'মদন আগুন'েরই প্রাধান্য। 'বিশ্বক্ষে' বঙ্কিম 'বাবু' দেবেদ্রকে উপস্থাপিত করে তাঁর সমকালের সেই বিশেষ সঙ্গীতেরই পরিচয় তুলে ধরেছেন, সেই সঙ্গে একেছেন তার যোগ্য সামাজিক ও মানসিক প্রেক্ষাপটের ছবি। উনিবিংশ শতকের 'বাবু' শোভিত বঙ্গ সমাজ বঙ্কিমের চোখে দেখা জয়দেবের কালের মতো উচ্চাভিলাষশূন্য, অলস, ভোগাসক্ত, গহ-সুখ পরায়ণ এক ভ্রষ্ট জাতির সমাজ। এ কালের গানও তাই আদর্শভ্রষ্ট। তাগবতীয় ভাবব্যঞ্জনামাথা রাধাকৃষ্ণের প্রণয় ও লীলা বিষয়ক কীর্তনের বদলে এ সমাজে খেউড়-লহরে ভরা আখড়াই, কিংবা কবির লড়াই, অবৈধ প্রণয় চাতুর্যে ভরা ঝাঁঝালো রসের যাত্রা, অথবা বারবধুর উদ্দেশ্যে নিবেদিত "কোমলতা পূর্ণ" "অতি সুমধুর" টম্পা গানেরই বিপুল চাহিদা।

অষ্টাদশ শতকের শেষপাদ থেকেই দেখা যায়, চৈতন্যের ভাবোদ্দীপিত বৈষ্ণব ধর্মের মূল রসপ্রবাহ ক্রমে বিশীর্ণ ও বিপথগামী হয়েছে। বৈষ্ণব ধর্ম দশন চর্চার মননকেন্দ্রের পরিবর্তে নদীয়া, শান্তিপুুরে তখন ধীরে ধীরে জেঁকে উঠেছে বাবাজী ও সেবাদাসী বোণ্টমীদের আখড়া সংস্কৃতি। প্রাচীন বৈষ্ণবীয় গান 'সখ্য সঙ্গীত' এ কালের বোণ্টম আখড়া বেয়ে ধীরে ধীরে 'আখড়াই' গানে পরিবর্তিত হয়ে যায়। ক্রমে সে গান থেকে অধ্যাত্মভাব সম্পূর্ণ লোপ পায়। এ গান হয়ে দাঁড়ায় আদিরসাত্মক খেউড় গানের অন্যতম আশ্রয়। 'কবির লড়াই' প্রাচীন সখ্য সঙ্গীত সংগ্রামের বিবর্তিত স্থূল আধুনিক রূপ। ইঠাৎ ধনী, শিক্ষা সংস্কৃতির বনেদহীন, রুচিবহীন এক প্রভাব প্রতিপত্তিশালী উঠতি সমাজের চাহিদায় এককালের প্রগ্নোত্তরমূলক রাধাকৃষ্ণের প্রণয় বিষয়ের গান উনিশ শতকের প্রথম দিকে হয়ে দাঁড়ায় কুরূচিপূর্ণ খেউড়ের উত্তোর চাপানের খেলা। শোভাবাজারের রাজা নবকৃষ্ণ দেবের মতো নবমুনশীরাই আখড়াই, হাফ আখড়াই 'কবির লড়াই' প্রভৃতি নতুন 'বাঙলা' গানের অন্যতম পৃষ্ঠপোষক।

যাত্রা এই শতকের প্রথমার্ধের এক জনপ্রিয় প্রমোদ মাধ্যম। গান বাজনা নাচ ও পালার সমন্বয়ে গড়ে ওঠা লোকরঞ্জক এই শিল্পের সবচেয়ে আকর্ষণীয় বিষয়

ছিল গান ও থেম্‌টা নাচ। জনপ্রিয় পালার গান সেকালে লোকের মূখে মূখে ফিরত। সাধারণ সমাজে যাত্রার গানের যথেষ্ট প্রভাব ছিল।

‘বঙ্গদর্শন’ যাত্রার ও তার গানের সমালোচনা করেছেন দু’টি দীর্ঘ প্রবন্ধে (যাত্রা—১২৭৯ পৌষ; ১২৮০, কার্তিক)। পেশ করেছেন সেকালের অতি প্রচলিত কৃষ্ণাঙ্গা ও বিদ্যাসুন্দর পালার গানের নমুনা। যেমন কৃষ্ণাঙ্গার রাধার গান—

‘আমি মরি মরিব তারে বেঁধনা,
হে দূতী তোর পায়ে ধরি, তারে বেঁধনা।

সে আমারি প্রিয়।’

বিদ্যাসুন্দর পালায় বিদ্যার গান—

‘এখন উপায় আয়ি,
কর তারে আনিতে।

কামানলে জেদলে ছলে, ভুলে আছে মনেতে।’

এই সব গানের মান নির্ণয় করে বঙ্কিমচন্দ্রের মুখপত্র ‘বঙ্গদর্শন’ জানায়—

‘যে কেহ কথার মিল করিতে পারিল, সেই মনে করিল গীত গাঁথলাম। যাত্রাকর তাহা গান করিয়া ভাবিলেন আমি গীত গাইলাম। শ্রোতারা মনে করিলেন আমরা গীত শুনিলাম। আধুনিক যাত্রার দোষে কৃষ্ণ রাধাকে গোয়ালা বলিয়া বোধ হয়, পূর্বে কবির গুণে দেবতা বলিয়া বোধ হইত।’

‘দুর্গেশনন্দিনী’তে দিগগজের গান—‘বলি ও গোয়ালামাসী কলসী দেব ফেলে’—এবং ‘মৃণালিনী’তে গিরিজায়ার গান ‘চরণ তলে দিনু হে শ্যাম পরাণ রতন’ যেন বঙ্কিমের দেওয়া আধুনিক ও প্রাচীন কৃষ্ণ-বিষয়ক গানের দু’টি নিজস্ব নমুনা।

চটুল গান ও থেম্‌টা নাচে আসর মাত করা বিদ্যাসুন্দর পালার সে সময় প্রভূত জনপ্রিয়তা। ‘বঙ্গদর্শন’ লিখছেন—‘এক্ষণকাব প্রচলিতা যাত্রা বিদ্যাসুন্দর। ... বাঙ্গালার রসজ্ঞতা বিষয় বিচার করিতে হইলে, এই বিদ্যাসুন্দর যাত্রা দ্বারা তাহা প্রতিপন্ন করিলে নিতান্ত অসঙ্গত হইবে না।’ বিদ্যার কুরূচিপূর্ণ নীতি-বিগর্হিত গান ‘বঙ্গদর্শন’ের দ্বারা কঠোরভাবে নিষিদ্ধ। কারণ সে সব গান সমাজের পক্ষে ক্ষতিকর।

আধুনিক যাত্রার উদ্দেশ্য চিত্তবৃত্তির পরিচয় দিয়া লোকের পরিতৃপ্ত সাধন করা। যে সকল কবি এক্ষণে গীত বাঁধিতেছেন তাঁহারা ক্রমে সেই সকল চিত্ত-ঘৃণিত ও অপবিত্র করিয়াছেন।...

পঞ্জরী গ্রামের বৌবনোন্মুখী সরলা যুবতীগণ বিদ্যার মধ্যে নিহলিখিত (এখন উপায় কর আয়ি...ইত্যাদি) বা তদনুরূপ গান শুনিলে তাহাদের শিক্ষা কিরূপ হয়?

বঙ্গদর্শনের (যাত্রা, ১২৭৯ পৌষ) মতে 'নাটক গুণাংশে কৃষ্ণায়া বিদ্যা-সুন্দর যাত্রা অপেক্ষা অনেক উৎকৃষ্ট।' তাছাড়া কালীয় দমন যাত্রা অঙ্গীলতা-মুক্ত। সেখানে খেমটা নাচ নেই।

যাত্রার গানের সুর সম্পর্কে 'বঙ্গদর্শন' জানান—

'সুরের নাম পৃথক্ পৃথক্ আছে, কিন্তু সে সকল সুর প্রায় এক জাতীয় হইয়াছে।' (যাত্রা—১২৮০ কার্তিক)

কবি ও যাত্রাগান উনিশ শতকের প্রথমার্ধের আধুনিক 'বাঙলা' গানেরই নমুনা।

সেকালের কবি ও যাত্রাগানের পাশাপাশি আর একটি লোকরঞ্জক গানের শাখা পাঁচালী। সাধারণত রামায়ণ মহাভারত ও মঙ্গলকাব্যের নানা ঘটনা নিয়ে গান ও কথকতার সংমিশ্রণে পাঁচালী গাওয়া হত। উনিবিংশ শতকের মাঝামাঝি থেকে সমসাময়িক নানা সামাজিক ঘটনাকেও পাঁচালী গানের বিষয় হিসেবে বেছে নেওয়া হয়। তাতে লৌকিক রসালোচনার অবতারণা করে জনসাধারণের চিত্ত আকর্ষণের চেষ্টা করা হত।

কবিগান, পাঁচালী ও যাত্রার সেকালে সাধারণ ভদ্রেতর সমাজে সমান চাহিদা ছিল।

অষ্টাদশ শতকের শেষপাদে রামনিধিগুপ্ত (১৭৪১—১৮০৮) হিন্দুস্থানী রাগাঙ্গিত বাংলা গানের এক বৈঠকী রূপ সৃষ্টি করেন। সে গান 'নিখুর টম্পা' বা 'বাংলা টম্পা' নামেই প্রসিদ্ধ। ধনী 'বাবু' সমাজে এ গানের খুব কদর ছিল। 'আখড়াই' গানের ধারা বেয়েই ধীরে ধীরে রূপ নেয় এই বিশেষ বাংলা গান। সঙ্গীত সংগ্রাম নয়, সঙ্গীত সংবেদনা এই বোধের নতুন আত্মোন্মেষ হয় তাঁর গানে। মর্ত্যমুখী মানবিক প্রেমের অনুভূতি রসে রাঙানো নিখুবাবুর টম্পা, সেকালের রসিক প্রণয়ীজন ও বহু বিদগ্ধ সঙ্গীত প্রেমীর মনোহরণ করেছিল।

উনিশ শতকের এই গানের জগতে ধীরে ধীরে প্রবেশচারী হয়ে দেখা যায় প্রাচীন উচ্চাঙ্গ কীর্তন জনমানসে ব্যাপক আবেদন হারিয়েছে। সে গানের সম্মুখি প্রভূত প্রসার প্রাপ্তি আর নেই। কিশোর কীর্তনের বদলে তখন মধুকাল বা মধুসূদন কিসরের (১২২৫—৭৫) টম্পা কীর্তনের সমাদর বেশি। মধুকাল কীর্তন সুরের সঙ্গে টম্পার ভাঁজ ও কথকতার ভাঁজ মিশিয়ে নতুন ধরনের দেশী

‘বাঙলা’ গান ঢপ্ কীর্তন সৃষ্টি করেন । মেয়ে কীর্তনীয়া বা বৈষ্ণবীরা সেকালে বাড়ি বাড়ি ‘ঢপ্’ গেয়ে বেড়াত । ঢপ্ কীর্তন ক্রমে শহরাঞ্চলের মেয়ে কীর্তনীয়াদের একচেটে হয়ে পড়ে । জগন্মোহিনী নামে এক কাণ জাতীয়া রমণী ঢপের কীর্তনে খুব নাম করেন ।^{১৮}

বঙ্কিম তাঁর সমকালের এই গানের জগতের দিকে তাকিয়ে অনুভব করেছিলেন, ইংরেজ শাসনের মাধ্যমে উপজাত নাগরিক সভ্যতার সম্প্রসারণে, দেশে হঠাৎ নবাব ও বাবু সম্প্রদায়ের চটুল আমোদের প্রমত্ততায় এবং সংস্কৃতিবান ধনী অভিজাত মহলে বিশুদ্ধ মার্গসঙ্গীত প্রীতির প্রাবল্যে, বাংলার প্রাচীন উচ্চাঙ্গ দেশী গান কীর্তন তার গৌরবভূমি হারিয়েছে । তার বদলে সাধারণ জনমনে প্রতিষ্ঠা পেয়েছে নকল রাধাকৃষ্ণকে নিয়ে গাওয়া সাধারণ ভাব-ভাষার রসালো গান ।

শুধু তাই নয়, তিনি দেখেছেন, তখন ভক্তিমান জাত বৈষ্ণবেরাও দুর্লভ । বেশির ভাগই কুলমান খোয়ানো ভেক্কারী বোণ্টম বোণ্টমী । তারা বিদ্যাপতি চন্ডীদাস প্রভৃতি মহাজন পদগীতির বদলে ‘মথো কান’ কিংবা যাদ্ধাওয়াল্যা ‘গোবিন্দ অধিকারী’র গান গেয়ে জীবিকা নির্বাহ করে ।

‘বিষবৃক্ষে’র সন্তম পরিচ্ছেদে নগেন্দ্র দত্তর ঠাকুর বাড়িতে ‘অর্কফলা নাচানো বৈরাগী’র দল ও ‘বৈরাগিরজন রসকলি’ কাটা বৈষ্ণবীদের সমাবেশ ঘটিয়ে বঙ্কিম আধুনিক কীর্তনীয়ার নমুনা পেশ করেছেন । তবে খাঁটি কীর্তন সাগ্রহে খুঁজলে যে বিশেষ গীত-প্রেমী বৈষ্ণব-বৈষ্ণবীর ব্যক্তিগত কণ্ঠ সংগ্রহে পাওয়া যেত তার প্রমাণ তাঁর ‘হরিদাসী বৈষ্ণবী’ ।

‘বিষবৃক্ষে’র (১৮৭২) নবম পরিচ্ছেদে খঞ্জনী নিকাগিত ‘হরিদাসী বৈষ্ণবী’ব উচ্চ হাঁকডাকে এই তাঁর সময় কালের জানান দিয়ে বঙ্কিম তাঁর আমলের নতুন ‘বাঙলা’ গানের দৃশ্যপট মেলে ধরলেন । এ উপন্যাসেও বঙ্কিম এক বৈষ্ণবীর বদলি ভরে বয়ে এনেছেন তাঁর সমকালের সমস্ত বাংলা গান । কিন্তু গিরিজায়ার কাল থেকে হরিদাসীর কালে পেঁছোবার সময় ব্যবধানে বদলে গেছে যুগ, সমাজ ও সামাজিকের চরিত্র । বদলেছে গায়ক ও শ্রোতার ভোল, ধরন-ধারণ রুচি । গিরিজায়ার গান কদাচ খঞ্জনী অনুষঙ্গী ছিল না । কারণ এতটুকু খাতব শব্দের ককর্ষতায় তার গীত কোমলতার রসব্যাঘাত ঘটাতে বঙ্কিমের মন চায়নি । তিনি নিজেই যে পছন্দ করতেন না কীর্তনের খোল করতাল সঙ্গত । তাঁর মতে ‘The effect, however is often marred by the discordant sound of the cymbals and drums by which it accompanied.’ (B. R —

P. 104) কীর্তনবোদ্ধা খগেন্দ্রনাথ মিত্রর ধারণা—‘কীর্তন কেবল মানবকণ্ঠের স্বাভাবিক শক্তির উপর নির্ভরশীল, যন্ত্রের সহকারিতা নির্ভর করে না।’^{৩২} সম্ভবতঃ এই বিশ্বাস বিষ্ণুকমেরও।

‘মৃণালিনী’র পরহিতময়ী গিরিজায়া বৈষ্ণবীর ক্ষেত্রে তার পরদৃষ্টে উচ্ছ্বাসিত ভাবাবেগের স্পন্দনই গানের লয়, মাত্রা রক্ষা করেছে। কিন্তু হরিদাসী স্বতোচ্ছ্বাসে গায়নি। সে গেয়েছে ফরমায়েশ মতো অপরের রুচি পছন্দ জেনে ও মেনে। ‘ফরসা কালো পেড়ে সিমলে ধুতি-পরা নাকে রসকলি মাথায় টেরি কাটা খোঁপা হাতে পিতলের বালার উপরে জলতরঙ্গ চুড়ি’—কালিঘাটের পটের বিবির মতো ফিট্‌ফাট্‌ এই বোস্টমী যেন কোনো মোহন্ত-বাবাজীর আখড়ার সেবাদাসী। সোজা এসে সে হাজির হয়েছে সম্ভ্রান্ত নগেন্দ্রর অন্তঃপূরে, পর্দা-নিশিনীদের চিন্তাবিনোদনের জন্যে। গীতোপজীবিনী বৈষ্ণবীরা সেকালের অভিজাত ধনীঘরের অন্তঃপূরিকাদের হৃদয়োৎসব ছিলেন। স্বর্ণকুমারী দেবী তাঁর স্মৃতিচারণে জানিয়েছেন, তাঁর জন্মের আগে বৈষ্ণবীরা রোজ অন্তঃপূরে এসে কথকতা, কীর্তন শোনাভেন।^{৪০} অর্থাৎ গানের সূত্রে অন্তঃপূরে গতায়িত তাঁদের স্বাভাবিক ছিল। তাঁরা ছিলেন অন্দরের সঙ্গে সদরের যোজক।

হরিদাসী আসলে ভেকধারী। জাল বোস্টমী। নগেন্দ্রর অন্তঃপূরে প্রবেশের জন্যেই দেবেন্দ্র‘বাবু’ এই ছদ্মবেশ ধারণ করেছিলেন। সেই জাল বোস্টমীর গানের ঝুলিতেই বিষ্ণুম আঠার শতকের শেষপাদ ও উনিশ শতকের প্রথমার্ধের বাংলা গানের পশরা সাজিয়ে এনেছেন। সম্ভবত তিনি বোঝাতে চান—একালের এই ভেকধারী বোস্টমীর মতই এ কালের গানও জাল। রাধাকৃষ্ণের প্রণয় কথার আড়ালে দেহবাদী বাসনার লালন ও প্রকাশ এখন গীতিকারের মূলে অভিপ্রায়।

গিরিজায়ার মতো গান গেয়ে সবাইকে উৎকর্ষ করে হরিদাসীর প্রথম আত্ম-প্রকাশ নয়। বেশ শোরগোল তুলে আপনাকে জানান দিয়ে তার আবির্ভাব।

‘আমার নাম হরিদাসী বৈষ্ণবী। মা ঠাকুরানীরা গান শুনবে।’—এই বলে আত্মপরিচয় দিয়ে সকলের দৃষ্টি ও মনোযোগ সে আকর্ষণ করে।

যেন এই ভেকধারী বোস্টমী সেই কালেরই প্রতিমা। গান যে এখন হাটে বিকোয়। কবি নয়, কবিওয়ালাদের যুগ এ। ঢোল কাঁসিতে অথবা ফুট, ক্ল্যারি-ওনেট, ঝাঁঝরের উচ্চরোলে চারদিক সরগরম করে জনতাকে উল্লাসে মাতিয়ে গান শোনাবার কাল এখন।

হরিদাসীর আত্মঘোষণায় আকৃষ্ট হয়ে আসর জমানোর জন্যে ছুটে এসেছে

নগেন্দ্র দত্তর ব্যাড়ির গীতবৃদ্ধকুঠাকুরানীরা। তাই “‘শুনবো গো শুনবো’—এই শ্রুতি চারিদিকে আবাল বৃদ্ধার কণ্ঠ হইতে বাহির হইতে লাগিল।” তারপর, বৈষ্ণবী প্রোভাদের চাহিদা জানতে চাইলেন।

“বৈষ্ণবী জিজ্ঞাসা করিলেন—‘কি গায়িব।’ তখন প্রোভাগী নানাবিধ ফরমাসেস আরম্ভ করিলেন। কেহ চাহিলেন ‘গোবিন্দ অধিকারী’ কেহ ‘গোপাল উড়ে’। যিনি দাশরথির পাঁচালী পড়িতেছিলেন, তিনি তাহাই কামনা করিলেন। দুই একজন প্রাচীন কৃষ্যবয়স হুকুম করিলেন। তাহারই টীকা করিতে গিয়া মধ্যবয়সীরা ‘সখী-সংবাদ’ এবং ‘বিরহ’ বলিয়া মতভেদ প্রচার করিলেন। কেহ চাহিলেন, ‘গোষ্ঠ’—কোনো লজ্জাহীনা যুবতী বলিল, ‘নিখুর টম্পা গাইতে হয় তো গাও—নাহিলে শ্রুতি ন বা।’ একটি অক্ষুট-বাচ্য বালিকা বৈষ্ণবীকে শিক্ষা দিবার অভিপ্রায়ে গাইয়া দিল, ‘তোলা দাসনে দাসনে দূতি।’”

(ব. র. ১ম পৃঃ ২৭৩)

১৮৭০-এ ‘A popular literature for Bengal’-এ ষষ্ঠম উনিশ শতকের বাংলা গানের ধারা-বিবরণ দিয়ে লিখেছিলেন—

After the Nuddea poets, we come to the day of the Kabis, Jatras, and Love songs, the only species of literary composition to which the nation confined itself for generations. And fit intellectual food they were for a race who had become incapable of comprehending any other class of conceptions.

(B. R., P. 98)

‘বিষবৃক্ষে’ মহিলা মহলের অনুরোধের আসর বসিয়ে ষষ্ঠম ‘গভীর বুদ্ধি-গ্রাহ্য বিষয়ে মনোসংযোগে অক্ষম’ এক বিশেষ যুগজাত সাধারণ জনতা-মন্ডলীরই পরিচয় দিতে চেয়েছেন। খুব দ্রুত জরিপ করিয়ে এনেছেন বাংলা-গানেরই চৌহিন্দ। বয়সের তারতম্যে বুদ্ধিয়েছেন, যুগভেদে বিভিন্ন গানের চাহিদা, জনপ্রিয়তা ও গীতরূপের রকমফের।

কৃষ্ণাচা পালায় খ্যাতিমান ‘গোবিন্দ অধিকারী’ (১৭৯৪, ৯৫—আঃ ১৮৭০, ৭১), বিদ্যাসুন্দর যাত্রায় প্রসিদ্ধ ‘গোপাল উড়ে’ (১৮১৯—১৮৫৯) এবং পাঁচালীকার দাশরথি রায় (১৮০৪, ৫—১৮৫৭) উনিশ শতকের মধ্যভাগ পর্যন্ত সম্ভ্রান্ত ঘরে আপ্যায়িত এবং সাধারণ্যেও অসম্ভব জনপ্রিয়। দাশরথি রায়ের জীবৎকালেই পাঁচখন্ড পাঁচালী সংগ্রহ প্রকাশিত হয়েছিল। কৃষ্ণলীলা, রামলীলা, হর-পার্বতীলীলা ইত্যাদি ভক্তিবিষয়ক পালার মধ্যে সবচেয়ে জনপ্রিয়

ছিল তাঁর কৃষ্ণলীলার ‘কলকল্পজ্ঞান’ পালা। তাঁর বিখ্যাত গান ‘দোষ কারো নয় মা—আমি স্বথাত সলিলে ডুবে মরি শ্যামা’। সম্ভবত গানটি বঙ্কিমেরও প্রিয় ছিল। যাদবচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়ের বাড়িতে গোবিন্দ অধিকারীর কৃষ্ণযাত্রা অনুষ্ঠিত হয়েছে।^{১১} হয়েছে ‘বিষবৃক্ষে’র গ্রীষ্মচন্দ্রের বাটিতেও (ব. র. ১ম, পৃ. ২৮১)। তাঁর সখীবেশে ‘বাসনে বাসনে দূতী’ সেকালের হিট্‌ সঙ্‌।

এই প্রসঙ্গে বদন অধিকারীর নামও উল্লেখযোগ্য। ‘ইন্দিরা’র (১৮৭৫) বাসরঘরের রমণীরা উ-বাবুর কাছে এঁর গান শুনতে চেয়েছিলেন। বদন অধিকারী ছিলেন কালীয়দমন ও কৃষ্ণযাত্রার অন্যতম প্রসিদ্ধ শিল্পী। এঁকে বলা হয় ‘পুরাতন রীতির কৃষ্ণযাত্রার শেষ যাত্রাওয়াল’। ‘বঙ্গদর্শন’-এ (১২৮৯, ফাল্গুন) এঁর উল্লেখ আছে।

উনিশ শতকের প্রথম তিন দশক পর্যন্ত জাঁকিয়ে ছিলেন কবিওয়ালারা। ১৮৫৪-য় মাসিক ‘সংবাদ প্রভাকরে’ দৈন্যের গুরুত্ব তাঁদের জীবনী সম্বন্ধে সংগ্রহ করেছিলেন। ‘বান্ধব’ পত্রিকা এঁদের গানকে বলেছিলেন ‘রাধা-কৃষ্ণের মাথামুণ্ড নিয়ে লোফালদুফি করা’। বঙ্কিমের এঁদের সম্পর্কে মিশ্রিত মনোভাব ছিল। ‘বিদ্যাপতি ও জয়দেব’ প্রবন্ধে তিনি লেখেন, ‘কবিওয়ালাদিগের অধিকাংশ রচনা অশ্রদ্ধেয় ও অশ্রাব্য সন্দেহ নাই, তন্মধ্যে কাহারও কাহাণীও গীত অতি সুন্দর। রাম বসু, হরু ঠাকুর, নিতাই দাসের এক একটি গীত এমন সুন্দর যে তত্বলা কিছুই নাই।’

কবিগান মূলত পঞ্চাঙ্গ। ভবানী-বিষয় ও সন্তমী, গোষ্ঠ-গৌরচন্দ্রী, সখী-সংবাদ, বিরহ, খেউড়-লহর।

ভবানী-বিষয়কে বলা হত ‘ঠাকুরদন বিষয়’। নগেন্দ্রের মামীর অনুরোধে হরিদাসী বৈষ্ণবী একটি অপূর্ব শ্যামাবিষয় বা ‘ঠাকুরদন বিষয়’ গেয়েছিল।

(ব. র. ১ম, পৃ. ২৭৫.)

সন্তমীর অন্তর্ভুক্ত গান আগমনী। এটিও মূলত ভবানী-বিষয়ক। হিমালয়-কন্যা উমাকে কেন্দ্র করে মাতৃহৃদয় সিংগিত করুণ-রসের গান আগমনী। ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে বঙ্কিম লেখেন—‘প্রাচীন হিন্দুরা আগমনী শুনিলে কাঁদেন।’

(ব. র. ২য়, পৃ. ২৮৭)

গোষ্ঠ—কৃষ্ণের বালা ও কৈশোর লীলা-বিষয়ক গান। এর নমুনা ‘বিষবৃক্ষে’র সন্তম পরিচ্ছেদে ঠাকুরবাড়ির গানে—‘কথা কইতে যে পেলাম না—দাদা বলাই সঙ্গে ছিল—কথা কইতে যে’।

সখী-সংবাদ ও বিরহ—রাধাকৃষ্ণের প্রণয়-বিষয়ক গান।

খেউড়-লহর—কবি গানের হাস্যরসাত্মক উপাঙ্গ। যখন এক সুরে গাওয়া হয় তখন তাকে বলে ‘কবির টম্পা’। নানা সুরে বিস্তারিত ভাবে গাইলে বলা হয় ‘কবির লহর’। খেউড়-লহরই যথার্থ কবির লড়াই। এতে ‘অপ্রাক্ষেয় ও অপ্রাব্য’ বিষয়েরই আধিক্য।

বঙ্কিমের পুরাঙ্গনারা কবি গানের শ্রেষ্ঠ উপাঙ্গ শুনতেই আগ্রহী। স্বাভাবিক ভাবেই খেউড়-লহরে তাদের রুচি নেই।

বঙ্কিমের বিশেষ প্রশংসা পেয়েছেন কবিয়াল হরু ঠাকুর, নিতাই দাস বৈরাগী ও রাম বসু। Bengali literature-এ তিনি লেখেন—

‘—among the songs of Ram Basu Haru Thakur and Netai Das there are some peculiar excellence.’ (B. R., P. 105)

হরু ঠাকুরের (১৭৩৮-৩৯—১৮১২। অথবা ১৭৪৯, ৫০—১৮২৪) বিশেষ খ্যাতি ছিল সখী-সংবাদে। রাজনারায়ণ বসু তাঁর গানকে বলেছেন ‘পরমার্থ-পূরিত’। তাঁর ‘শ্যাম তিলেকো দাঁড়াও, হেরি চিকন কালো চরণ’, ‘হরিনাম লইতে অলস কোরো না রসনা’, ‘আমারে সখি ধরো ধরো’। ইত্যাদি গান সেকালে খুব জনপ্রিয় ছিল।

নিতাই দাস বৈরাগী (১৭৫১, ৫২—১৮২১, ২২) চুঁচড়ায় বৈষ্ণব আখড়া ও চন্দননগরে বৈষ্ণব মন্দির প্রতিষ্ঠা করেন। সখী-সংবাদ, বিরহ ও মাধুর গানে তাঁর বিশেষ খ্যাতি ছিল। তাঁর বিখ্যাত গান—

‘বঁধুরে বাঁশী বদ্বি বাজে বিপিনে’।

বৈষ্ণব তত্ত্ব ও ভাবমূলক এবং মার্জিত ভাষার এই কবিগান বোধকারি বঙ্কিমের কাছে মর্যাদা ও সম্রদ্ধ স্বীকৃতি পেয়েছে।

রাম বসু (১৭৮৬—১৮২৮)—এঁর সম্পর্কে দ্বন্দ্বের গুরুত্ব বলেছেন—‘যেমন সংস্কৃত কবিতার ‘কালিদাস’ বাঙ্গালা কবিতার রামপ্রসাদ ও ভারতচন্দ্র, সেই কবিওয়ালাদিগের কবিতায় রাম বসু’। রাম বসু ‘ভবানী-বিষয়ক’ ‘সখী সংবাদ’ ‘বিরহ’— উত্তম রচিতেন।’ রাম বসুর বিখ্যাত গান ‘মনে রৈল সই মনেরো বেদনা’। Bengali literature প্রবন্ধে এই গানের কয়েকটি ছত্রের অনুবাদ করে বঙ্কিম কবিওয়ালার উৎকৃষ্ট গানের দৃষ্টান্ত দিয়েছিলেন। এ গান রবীন্দ্রনাথেরও প্রশংসা পেয়েছে। ১৯৩৬-এ তাঁর ‘শিক্ষা ও সংস্কৃতিতে সংগীতের স্থান’ নিবন্ধে^{৪২} তিনি লেখেন, ‘এ যে অত্যন্ত বাঙালী গান। বাঙালীর ভাবপ্রবণ হৃদয় তৃষিত হয়েই গান চেয়েছিল, তাই সে আপন সহজ গান সৃষ্টি না করে বাঁচে নি।’ এ গানের সহজ প্রোতাদেরও মান্যতা দিয়েছেন রবীন্দ্রনাথ। লিখেছেন—‘সরল

প্রকৃতির লোকের অশিক্ষিত স্বাদ সম্ভোগের কথাটাও সত্য।’

বঙ্কিমের অশিক্ষিত পুরনারীরা শুনতে চায় সহজ ভক্তিভাবের কবিগান— গোষ্ঠ বিরহ, সখী-সংবাদ বা ‘ঠাকুরদেব বিষয়’—বঙ্কিম মর্ষাদা দেন সেই শ্রোতার। বঙ্কিমের নিজেরই যে ভাল লাগত কবি গানের এইসব উপাদ্র। প্রসঙ্গত বলা যায় মধুসূদনেরও বিশেষ প্রিয় ছিল ‘সখী-সংবাদ’।

‘বিষবৃক্ষ’তে মহিলা-মহলের গীত ফরমায়েশের মধ্যে দিয়ে বঙ্কিম দেখালেন প্রবীণাদের রুচি ভক্তি-রসাত্মক গানে, নবীনাদের পছন্দ মানবিক প্রণয়-গীতি। তাদের প্রিয় ‘বিদ্যাসুন্দর’ খ্যাত ‘গোপাল-উড়ে’ কিংবা টম্পায় সিদ্ধ ‘নিধুবাবু’। সরাসরি নরনারীর প্রেমের ব্যাখ্যানে জনসাধারণ ক্রমশ প্রমোদের উপকরণ খুঁজে পাচ্ছে।

চাঁপাকলা ফেরিওয়ালা উড়িয়াবাসী গোপাল, গুণী অধিকারী রাধামোহন সরকারের হাতে পড়ে ওস্তাদ গাইয়ে ও নটে পরিণত হন। তাঁর নিজের বাঁধা গান গেয়ে ‘বিদ্যাসুন্দর’ পালার হাঁরা মালিনীর অভিনয় সেকালে আসর মাত করে রাখত। মালিনীর আড়-খেমটা তালে খাম্বাজ কে বিদেশি রূপের শশী বসে আছে বকুল মূলে—সেকালের খুবই মন্থ-ফিরতি গান।

‘বঙ্গদর্শন’ের ‘যাত্রা’ প্রবন্ধে (পৌষ—১২৭৯) ‘বিদ্যাসুন্দর’ পালার প্রভূত জনপ্রিয়তার ব্যাখ্যা আছে। “ইহাতে হাস্যরস ব্যতীত আর কোন রসের প্রবলতা নাই। যে ভাষায় ইহার গীতগুলি রচিত হইয়াছে তাহা সরল, অনায়াসেই অপর সাধারণের চিত্ত আকর্ষণ করে।” আকর্ষণ করেছিল বঙ্কিমচন্দ্র, দীনবন্ধু ও তাঁদের সুহৃদ জগদীশনাথ রায়ের মতো জাঁদগেল রাজ-পুরুষদেরও। তাই তিন বন্ধুর জমাটি আড্ডায় লঘু রঙ্গরসের গানেও কৌতুকে উঁকি মারতেন গোপাল উড়ের ‘কালুয়া, ভিন্তিওয়ালা ও তার প্রণয়িনী মেথরানী চরিত্র’।^{৪৭} কখনো বা সেকালে রঙ্গ ব্যঙ্গের রাজা ‘বার্ড কিং’ রূপচাদ পক্ষী।^{৪৮} তাঁদের আমোদের আসরে সশরীরে হাজির হতেন শান্তিপুত্রের বিখ্যাত ভাড়ি ও কবিয়াল ‘গুরুদুসো’ ওরফে গুরুচরণ বাঁড়ুজ্জ। হাল্কা রঙ্গরস, নির্দোষ আমোদ কৌতুকে বালকের মতো হাস্যোচ্ছল হতেন বঙ্কিম। কিন্তু তিনি সইতে পারতেন না অশালীন অশোভন স্থূলরুচির প্রমোদ ব্যসন।

‘নিধুবাবুর টম্পা’ বঙ্কিমের সমাদর পায়নি। তাঁর কাছে এ হল “লজ্জাহীন শব্দবতী”র গান। ‘বাংলা সাহিত্যের ইতিবৃত্ত’ের রচয়িতা, ‘বাংলার রাগসঙ্গীত চর্চার ইতিহাস’ প্রণেতা ও আধুনিক গীতি সমীক্ষকরা সকলেই এ কারণে ক্ষুব্ধ।

সঙ্গীত-গবেষক দিলীপ মধুপাধ্যায়ের খেদ—

তিনি (নিধুবাবু) একটি সম্পূর্ণ নিজস্ব ও নতুন পথ কাব্যসঙ্গীত রচনার ক্ষেত্রে অবলম্বন করেছিলেন। সেই গ্রাম্যতাদৃষ্ট রচনার যুগেও নিধুবাবুর সৃষ্টি যে কতখানি অশ্রীলতা মুক্ত ছিল তার নিদর্শন তাঁর রচনাবলী। তবুও সাহিত্যের বিচারালয়ে তিনি অভিস্কৃত নেতৃস্থানীয় মনীষা বঙ্কিম (বিশ্ববন্ধু) ও হরপ্রসাদের মতো ব্যক্তির দ্বারা। (বাংলা সাহিত্য—বঙ্গদর্শন, ১২৮৭-৮৮) ৪৭

সকলেরই প্রশ্ন কেন বঙ্কিমের স্বীকৃতি নিধুবাবু পেলেন না! অথচ তাঁর কাছে ‘কবি’, ‘আখড়া’, খাঁটি ‘বাঙলা’র স্বীকৃতি পেয়েছে। ১২৭৯-র বৈশাখ-এ ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে ‘বঙ্গদর্শন’ লিখেছে—

বাঙ্গালায় বহুকাল হইতে সঙ্গীত চর্চার আদর ও মর্যাদা আছে, এবং বাঙ্গালিদিগের বুদ্ধি ও উৎসাহের প্রবলতায় সঙ্গীতের কয়েক নতুন প্রণালী এদেশে প্রচলিত হইয়াছে। কবি, আখড়া হাফ্ আখড়া সঙ্কীর্তন, যাত্রা পাঁচালী এবং আড় খেমটা সমাকরূপে বাঙ্গালিদের সামগ্রী।

বাঙলা গানের এই তালিকায় কেন ‘নিধুবাবুর টম্পা’ যুক্ত হল না?

এই প্রশ্নের সম্মুখীন হয়ে সম্ভবত বলা যায়, যে সীমিত শিক্ষা ও সংস্কারের সামর্থ্য নিয়ে কবিওয়ালা ও যাত্রাওয়ালারা সে যুগের জনরুচির চাহিদা মেনে উপজাত হয়েছিলেন—তাদের সেই সামান্য সাধ্য অনন্যায়ী তাঁদের গীত ক্ষমতার স্বীকৃতি বঙ্কিম নিজে বা ‘বঙ্গদর্শন’ মারফত দিয়েছেন। প্রকারান্তরে বঙ্কিম অশিক্ষিত ও নিম্নবর্ণের মানুষের স্বাদ সম্ভোগের সভ্যতার মূল্যও দিতে চেয়েছেন এইসব লোকগানকে বাংলা গান হিসেবে বিশেষ মর্যাদা দিয়ে। সম্ভ্রান্ত ও বিদগ্ধ সঙ্গীত রসিক সমাজে ‘নেটিভ মিউজিক’ বলে এই নাগরিক লোকগানেরও তো আর মর্যাদা ছিল না। ক্রমে ভুললোকেরাই শিক্ষা সংস্কৃতির অভিমানে ভালো জাতের কবি কিংবা যাত্রাগানকেও অন্ত্যজেয় গান বলে দূরে ঠেলে দিয়েছিলেন। গোবিন্দ অধিকারী তাই শেষে বস্তুব গোয়ালাদের দক্ষিণা পেয়েছেন। কথকতা আশ্রয় পেয়েছে অশিক্ষিত দলের স্ত্রী ও নীচ লোকদের মধ্যে। ৪৮

বঙ্কিম নগেন্দ্রব অল্পপূরে মহিলা মজলিশে ঠাই দিয়ে সে সব গানের মর্যাদা পুনঃপ্রতিষ্ঠা করেছেন। কেবল নিম্নিত হয়েছে ‘নিধুবাবুর টম্পা’।

নিধুবাবু উঠে এসেছিলেন মোটামুটি শিক্ষিত ভদ্র মধ্যবিত্ত পরিবার থেকে। উচ্চাঙ্গ হিন্দুস্থানী গানের বনেদ নিয়ে সম্ভ্রান্ত ধনী ঘরে ঘোরাফেরা ছিল তাঁর। অসামান্য কণ্ঠগুণ ও প্রভাব সঞ্চারী গায়ন ব্যক্তিত্ব তাঁর সহজাত ছিল। কিন্তু

তার গান উৎসারিত ও নিবেদিত হয়েছে অন্যের রক্ষিত (মহারাজ মহানন্দ রায়ের) এক সুন্দরী বারান্দা শ্রীমতীকে উদ্দেশ্য করে।

‘যতনে যাঁহারে সঁপিলাম প্রাণ,
সদাই চাতুরী করে সেই জন’

অথবা

‘এই কি তোমার প্রাণ ছিল হে মনে’

ইত্যাদি গানে গভীর ভাবব্যঞ্জনা কিছুই ছিল না। বাথ-প্রণয়ের বগুনা, হতাশা, লাজ্জনা, গজনাভরা এই প্রেম-সঙ্গীতকে চন্দ্রশেখর মধুখোপাধ্যায় বলেছেন—

আত্ম বিসর্জনে পরাশ্রয়, আত্মোৎসর্গে কুণ্ঠিত, ভোগবিলাসে কলুষিত,
আত্মসুখাবেষণে অপবিত্র।^{৭৭}

‘আত্মসুখাবেষণী’ ক্ষুদ্র ভাবের গান, ‘মিছার যৌবনের গান, ক্ষণস্থায়ী সুখের গান বলে এ গান বঙ্কিমের কাছেও মূল্য পায়নি। সম্ভবত বঙ্কিম তাঁর কাছে বাথলা গান বিষয়ে আরও দায়দায়িত্ব আশা করেছিলেন। তাছাড়া নিধুবাবুর গানের সামাজিক ক্ষতিকর প্রভাব ছিল। দাশু বায়ের গানে রয়েছে প্রমাণ—

‘বেশ্যার আলয়ে যাও বঁধু হে
নিধুর টপ্পা গাও।’

সে যুগের সম্ভোগবিলাসী বাবুসমাজের কাছে এ গান “Food of love” বা প্রণয়ীর প্রণয়পোষক গান হিসেবে সাদরে গৃহীত হয়েছিল। দুঃশ্রমী নিধুর টপ্পায় দেশ এমনই ছেয়ে গিয়েছিল যে আসল নিধুবাবুই সম্ভবত হয়ে উঠেছিলেন। সমাজ সংগঠক বঙ্কিমের সম্ভবত ক্ষোভ ছিল কেন শূদ্র শ্রীমতী বারবধুর প্রণয় পিপাসা এক সাম্প্রতিক মনের গীত সৃষ্ণের আবেগ হয়ে রইবে! কেন শূদ্রই ‘মিছার যৌবনের গান’ বেঁধে সমস্ত গীত প্রতিভা নিঃশেষিত করবেন তিনি। বহুস্তর ভাবব্যঞ্জনায় কেন সে গান উত্তীর্ণ হবে না! মনে রাখতে হবে, উনিশ শতকের বিশৃঙ্খল অগঠিত উদ্ভ্রান্ত সময়ে বাথলা গানের উত্তরণের জন্যে বঙ্কিম ব্যাকুল হয়েছিলেন। সঙ্গীত সৃষ্ণের ক্ষেত্রে শূদ্র বাণী সুর ও ভাবাদর্শের সুসমন্বিত রূপ সম্মানে আগ্রহী হয়েছিলেন। চেয়েছিলেন সে গান হবে ভাগবতের পরিভাষায় ‘সর্বদেহমনম্বাপন’।^{৭৮} সকল দেহমন সুদ্রাত হবে সে গানের ধরনাতলায়।

প্রসঙ্গত বলা যায়, টপ্পার জন্মস্থান পাঞ্জাবের টপ্পা সম্পর্কে ছুঁৎমাগী সতর্কতা নেওয়া হত। টপ্পার আসরে ‘জেনানা ও বালবাচ্চা’র প্রবেশ ছিল

নিষিদ্ধ। জনপ্রিয় পাঞ্জাবী লেখক বলদেব সিং তাঁর ‘দিল হুয়া প্যায়গাম’ বই-এ রেখেছেন তার নমুনা।^{৪৮} মর্ত্তমুখী প্রণয় বাসনায় রাঙানো টপ্পা গানের শব্দটি শোভনতায় সন্দেহান ছিলেন টপ্পার জন্মস্থলেরই বাসিন্দারা। সুতরাং টপ্পা শব্দটি অশ্লীল এ প্রদ্ব তার জন্মলগ্ন থেকেই শব্দ হইছিল।

তবে টপ্পার গীতি মাধুর্য্য কি কোনো দিনই সুর সৎবেদী বঙ্কিমের মনো-হরণ করেনি? ‘ধর্ম্মতত্ত্বের’ (১৮৮৮) সপ্তম অধ্যায়ে স্থায়ী সুরের সংজ্ঞা আলোচনায় শিষ্যের প্রশ্ন—

আমি একটা টপ্পা শুনিয়ে আসিলাম। তাহাতে কিছ্র আনন্দ লাভও করিলাম। সে সুর স্থায়ী না ক্ষণিক?

গুরুর উত্তর—

‘তাহা ক্ষণিক বটে, কিন্তু চিত্তরঞ্জনী বৃত্তির সমুচিত অনুশীলনের যে ফল তাহা স্থায়ী সুরের মধ্যে ধরিতে হইবে।’ (ব. র. ২য়, পৃ. ৬০৬)

টপ্পায় খাপা বলে যার অখ্যাতি তিনি মানসিক আনন্দের ও স্থায়ী সুরের কারণস্বরূপ আদর্শ গীত হিসেবে টপ্পাকেই গ্রহণ করেছেন। এ তাহলে কোন টপ্পা?

‘রজনী’তেও (ব. র. ১ম, পৃ. ৫২০) তো তিনি টপ্পাকে ‘সামান্য গণিকা-গণের কদর্য চরিত্রের গণগান’ বলে নিন্দা করেছেন। সেখানে জানিয়েছেন শব্দ ‘দেবতাদিগের অসীম মহিমাগান সুখকর’ তাঁর কাছে।

‘ধর্ম্মতত্ত্ব’ে উল্লিখিত এই টপ্পাও ভক্তিমূলক টপ্পা। ‘নিধুবাবুর টপ্পা’ নয়। যদিও নিধুবাবুর ‘মনপুর হতে আমার হারায়েছে মন : কাহারে কহিব, কারে দোষ দিব, নিলে কোন জন’ গানটির সুস্কুরেশ বঙ্কিমের ‘আমার মন’ প্রবন্ধের ‘আমার মন কোথায় গেল? কে লইল? কই যেখানে ছিল সেখানে তো নাই।’—পংক্তি রচনায় অনুভব না করে পারা যায় না। এবং ‘বিষবৃক্ষে’র হীরা ও দেবেন্দ্রর প্রণয়বিলাস দৃশ্যে (ব. র. ১ম, পৃ. ৩২১) টপ্পার আভাস-বাহী দেবেন্দ্রর গানকে বলেছেন তিনি ‘সুধাময় সঙ্গীত লহরী’ ‘প্রথম বসন্ত প্রেরিত একমাত্র ভ্রমরবাক্যাবলি’, তা সত্ত্বেও বঙ্কিমের চিরস্থায়ী সুখদায়ী টপ্পা হল বঙ্কিমের সমকালের ভক্তিরসবাহী উচ্চাঙ্গের টপ্পা।

কালীমীর্জার (আঃ ১৭৫০-১৮২০) সময় থেকে টপ্পাঙ্গের ভক্তিগীতি বিবন্ধ সমাজে জনপ্রিয়তা লাভ করে। রামমোহন কালীমীর্জার টপ্পার ভক্ত ছিলেন। পরবর্তীকালে টপ্পাবাদ মধুসূদন বন্দ্যোপাধ্যায় ও মহেশচন্দ্র মুখোপাধ্যায় (১৮৩৮—১৯০৫) ভক্তিমূলক গানে খ্যাতি অর্জন করেন।

সম্ভবত এঁদের টপ্পাই বস্কিমের কাছে আনন্দদায়ক গান।

মহেশচন্দ্র ছিলেন বারাণসীর প্রসঙ্গ ও মনোহর মিশ্রের ঘরাণার কলাবৎ প্রখ্যাত টপ্পাগায়ক রামকুমার মিশ্রের শিষ্য। পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুর প্রাজুবন্দ ছিলেন মহেশচন্দ্রের পৃষ্ঠপোষক। যতীন্দ্রমোহনের ‘উষ্য সংকট’ নাটকে ১৮৬০তে মহেশচন্দ্র গানও গেয়েছেন। ‘পাথুরিয়াঘাটা বঙ্গ নাট্যালয়ে’ সে নাটক হয়েছিল। সিদ্ধুড়ার টপ্পায় সিন্ধি ছিল তাঁর। শৌরীন্দ্রমোহনের সূত্রে এঁর গান শোনার সৌভাগ্য সম্ভবত বস্কিমের হয়েছিল।

‘বিষবৃক্ষে’ বস্কিম গানের অনঙ্গদীপন সামর্থ্যের কথাই বিশেষভাবে বলতে চেয়েছেন। দেখাতে চেয়েছেন তার কলঙ্কভাগী রূপ। এই প্রসঙ্গেই ভাগবতের পরিপ্রেক্ষিতে তুলনামূলক ভাবে জয়দেবের কথা তাঁর বারবার মনে হয়েছে। ‘বিষবৃক্ষে’র প্রণয়কথা রচনাকালে এই দুই কাব্যের ভিন্নমুখী প্রেমচিত্রের বিষয় তাঁর স্মরণে ছিল। ‘হরদেব ঘোষালের পদে’ (ব. র. ১ম, পৃ. ৩১৩) প্রেমের আদর্শের উল্লেখ করে তিনি বলেছিলেন, শ্রীমদ্ভাগবতের কবি ‘আত্মবিষ্মতি ও আত্মবিসর্জনের কবি’; অন্য পক্ষে জয়দেব ‘রূপজমোহের কবি’।

এই ‘আত্মবিষ্মতি’র গানের বিপরীতেই ‘বিষবৃক্ষে’ বস্কিম শুনিয়েছেন ‘রূপজমোহে’র গান। ‘আত্মসুখাশ্বেষী’ কামীজনের গান। ‘ভোগবিলাসে কলুষিত অপবিত্র গান’।

বৈষ্ণবীয় ভক্তিরসশাস্ত্র ‘উজ্জ্বল নীলমণি’ ‘রাগ’-এর সংজ্ঞা নির্ণয়ে বলেছিলেন—

‘সুখমপ্যধিকং চিন্তে সুখত্বেনৈব রজ্যতে।

যতস্তু প্রণয়োৎকর্ষাৎ স রাগ ইতি কীর্ত্যতে ॥’

যা সুখের আধিক্যে মন রাঙিয়ে আনন্দ দেয়, যা অন্তরে প্রীতির উৎকর্ষ ঘটায় তাই রাগ।

ভাগবতে গীতিসুরকে বলাই হয়েছে ‘অনঙ্গবর্ধন’। ‘নিশম্য গীতং তদনঙ্গ-বর্ধনং ব্রজসুন্দর্য কৃষ্ণগ্হীতমানসা’। (ভা। ১০। ২৭। ৪) কৃষ্ণের প্রেমবর্ধক গীত শুন্যে ব্রজসুন্দরীরা কৃষ্ণকেই মন প্রাণ সঁপে ছিলেন।

টীকাকারেরা বন্ধিয়েছেন এই ‘অনঙ্গ’ ‘আত্মেন্দ্রিয় প্রীতি ইচ্ছা’ - কাম নয়। এ হল “কৃষ্ণেন্দ্রিয় প্রীতি ইচ্ছা”—প্রেম। অর্থাৎ এই প্রেম হল হৃদয়স্বফীত করে আত্মগন্ডী অতিক্রম করে যাওয়ার এক তীব্র অনুভূতি। অন্যের সুখ বাঞ্ছাই এই প্রেমের উদ্দেশ্য।

বস্কিমের কাছেও গান আত্মেন্দ্রিয় সম্ভোগের উপকরণ নয়। তাঁর আকাঙ্ক্ষা

সুন্দর, ভাব ও বাণীর মূর্ছনায় কৃষ্ণের 'মুরলী ধ্বনি'র মতো তা আকর্ষণ করবে 'এসো এসো বঁধু এসো'র মতো অসীম টানে। সেই যে তাঁর সাধ, 'নীলাকাশ তলে একটি ক্ষুদ্র পক্ষী হইয়া এই গীত গাই'। বৃহত্তর ব্যাপ্তির মধ্যে ক্ষুদ্র ব্যক্তিক ব্যাপ্তিকে ভাসিয়ে দিয়ে গান গাওয়া ও শোনার সাধ তাঁর। ভাগবতীয় প্রণয়লীলার রূপকার্থ তিনি জানেন। তাই 'কমলাকান্ত'ের নির্জন সংলাপে তাঁর স্পষ্ট ভাষণ—

লোকের মনে কি আছে বলিতে পারি না, কিন্তু আমি কমলাকান্ত চক্রবর্তী, বন্ধুঝিতে পারি না, যে ইন্দ্রিয় পরিতৃপ্তিতে কিছুর সুখ আছে। যে পশু ইন্দ্রিয় পরিতৃপ্তির জন্য পর সন্দর্শনের আকাঙ্ক্ষী সে যেন কমলাকান্ত শর্মার দপ্তর মৃত্যুবলী না পড়ে। আমি বিলাস প্রিয়ের মূর্খে 'এসো এসো বঁধু এসো' বন্ধুঝিতে পারি না। কিন্তু ইহা বন্ধুঝিতে পারি যে মনুষ্য মনুষ্যের জন্য হইয়াছিল—এক হৃদয় অন্য হৃদয়ের জন্য হইয়াছিল—সেই হৃদয়ে হৃদয়ে সংঘাত, হৃদয়ে হৃদয়ে মিলন, ইহা মনুষ্য জীবনের সুখ'। (ব. র. ২য়, পৃ ৮২) দপ্তরের 'একা', 'বসন্তের কোকিল' ও 'এসো এসো বঁধু এসো' প্রবন্ধ—ত্রয়ীতে বিষ্কম এই মিলনসুখপিয়াসী।

বিষ্কমের হৃদয়ানন্দিনী কুন্দ। মৃণালিনীর মতোই আত্মসুখে উদাসী সেও। বিষ্কম জানিয়েছেন, 'নগেন্দ্রের মঙ্গলার্থ', 'সূর্যমুখীর মঙ্গলার্থ', 'কুন্দানন্দিনী পরের মঙ্গল মান্দরে আপনার প্রাণের প্রাণ বলি দিল'। 'কুন্দানন্দিনী আপনার মঙ্গল বন্ধুঝিতে পারে না'।

তাই, এই পরসুখান্বেষী কুন্দের প্রিয় গান 'কীর্তন'। বঙ্গসংস্কৃতির নাগরিক লোকরঞ্জন শাখার কোনো গানেই তার রুচি নেই।—তার শব্দভাস্ত্র-করণের রাগ পিণাসা মেটাতে পারে শুধু ভাগবতী ভাবের ব্যঞ্জনামাথা উচ্চাঙ্গ গান। মহিলা মহলের অনুরোধের আসবে তাই 'লজ্জাবনতমুখী' হয়ে সে হরিদাসী বৈষ্ণবীকে কীর্তন গাইতে অনুরোধ করে মদ্র কণ্ঠে! বোধকারি তার লজ্জা, সে যে চলতি হাওয়ার পন্থী নয়। অথবা সেই হিন্দুস্থানী উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের গৌরবের যুগে উচ্চকণ্ঠে কীর্তন গীত ফরমাশে ফরমাশকারীরই জাত যাবে তাই স্বয়ং বিষ্কমই লজ্জাবনত।

অকলঙ্ক কুন্দের জীবনে মিথ্যা কলঙ্ক ও বিষাক্ত কাঁটার জ্বালা নিয়ে দুর্গ্রহের মতো হাজির হয়েছে দেবেন্দ্র। 'রমণীকুলদল্লভ' রূপসী মোহিনী বৈষ্ণবীর বেশে গানের বদলিতে লুকিয়ে সে বয়ে এনেছে 'বিষবৃক্ষে'র বিষের ভাঁড়। অনাথা বিধবা কুন্দকে কোনো ছলে, কৌশলে ফুস্লে দত্তবাড়ির কড়া

প্রহরার আঙতার বাইরে বের করে এনে তাকে তার বাগানবাড়ির বিলাসসজ্জিনী করাই এই দেবেন্দ্র 'বাবু'র গোপন অভিপ্রায়।

সঙ্গীতে কৃত্তবিদ্যা, দৈবকণ্ঠ দেবেন্দ্র তাই গীতমুখরা বৈষ্ণবীর ছন্দবিশেষ ধারণ করে হয়েছে 'হরিদাসী বৈষ্ণবী'। এই জাল সাজে সে স্ফুটনে প্রবেশ করেছে দত্তবাড়ির অন্দর মহলে, গান শোনাবার লোভ দেখিয়ে কুন্দসহ সমবেত অন্তঃপুরিকাকে দত্তবাড়ির প্রান্তরে টেনে এনেছে সে সহজে।

'কুন্দ অত্যন্ত গীতপ্রিয়, বৈষ্ণবী গান করিবে শুনিয়া সে তাহার আর একটু স্নিকটে আসিল।'—যেন তার নিয়তি তাকে আকর্ষণ করল এই গানের ফাঁদ পেতে।

ভাগবত গানকে বলেছে 'সর্বভূত মনোহর' 'শ্রবণমঙ্গল ভুবনমঙ্গল'। আবার সেই ভাগবতেই গীতপারঙ্গম ব্যাধের উপমায় প্রকারান্তরে বলা আছে সর্বনাশা গীতের কথা। 'কুলিকরুতমিবাস্তাঃ কৃষ্ণবধো হরিণ্যঃ'। (৬।১০।৪৭।১৯) 'কৃষ্ণসার বধূরা যেমন ব্যাধের গীত আঙ্গায় এসেছিল' (সর্বস্বত্যাগ করে কৃষ্ণমাত্র সার করে বোরিয়ে এসেছিল ব্রজবধূরা)। 'বিষবৃক্ষে' বশ্মিকমণ্ড জানাতে চান গান মাত্রই কিন্তু সর্বথা শ্রবণমঙ্গল নয়। কখনো সে হতে পারে কুহকীর মায়াপাশ। ডেকে আনতে পারে সর্বনাশা পরিণতি।

দেবেন্দ্রর গানে আকৃষ্ট হয়েছিল কুন্দ, তার গীতশরে বিদ্ধ হল হীরা।

দেবেন্দ্রর 'অঙ্গুরো নিন্দিত কণ্ঠগীতি ধ্বনি'ই তার চুড়ান্ত আয়ুধ। এই আয়ুধ হাতে নিয়েই কুন্দের রূপোন্মাদনায় সে বারে বারে হাজির হয়েছে দত্তগৃহে। এই আয়ুধেই সে বশ করেছে কামনার দাসী করেছে হীরােকে।

ছন্দবিশেষী দেবেন্দ্র সুশিক্ষিত গায়ক। তার গীত সংগ্রহ প্রচুর ও বিচিত্র। কুন্দকে অভিভূত করার জন্যেই সে কেবল তারই অনুরোধ মেনে প্রথমে গায় উচ্চাঙ্গ কীর্তন। তার 'ক্ষুদ্রপ্রাণ স্বজনী হইতে বাদ্য বিশারদের অঙ্গুলিজনিত শব্দের ন্যায় মেঘ গভীর শব্দ বাহির হইল'। যেমন ধ্রুপদ আসরে হয় ওস্তাদ পাখোয়াজীর যোগ্য সঙ্গত ঠিক তেমনি তালমানলয়ের বিশুদ্ধ ঠেকা এই উচ্চাঙ্গ গানে হয়েছে অপরিহার্য। ধ্রুপদের মতো স্বরালাপ উচ্চাঙ্গ কীর্তনের বিশেষত্ব।

'আলাপে গমক মন্দ্র মধ্য তার স্বরে।

সে আলাপ শুনিতে কেবা ধৈর্য ধরে ॥'

খেতুরী উৎসবে গাওয়া গোকুলানন্দের কীর্তন সম্পর্কে 'ভক্তিরসাকর' বলেছেন এ কথা।

কোনো পদাবলীর উল্লেখ দেবেন্দ্র প্রথম গানে নেই। প্রথমে রাগালাপের

বিস্তারে চিত্তপ্রমি ইন্দ্রজাল রচনা গায়কের প্রধান উদ্দেশ্য। সে উদ্দেশ্য সফলও। ‘সর্বাঙ্গীণ তাললয় স্বর পরিশুদ্ধ’ সেই গানে ‘রমণীমন্ডল বিস্মিত, বিমোহিত চিত্ত’। ‘প্রোতীদিগের শরীর কণ্টকিত’ এবং তারা বৈষ্ণবীকে ‘পদনশচ গায়িবার জন্য অনুরোধ করিল’। আর—

‘তখন হরিদাসী সত্বক বিলেল নেদ্রে কুন্দনন্দিনীর পানে চাহিয়া পদনশচ কীর্তন আরম্ভ করিল।’

কুন্দের মনোরঞ্জন হরিদাসীর একমাত্র লক্ষ্য। তাই এবার সে স্বেচ্ছায় কুন্দের প্রিয় গান কীর্তন শুরু করে। এ গান রূপানুরাগের গান। পদবাণীর আড়ালে স্নেহের দেবেন্দ্র মেলে ধরেছে নিজের গোপন বাসনার কথা।

“শ্রীমদ্ব পঙ্কজ দেখবো বলে হে
তাই এসেছিলাম এ গোকুলে।
আমায় স্থান দিও রাই চরণতলে।
মানের দায়ে তুই মানিনী,
তাই সেজোছি বিদেশিনী,
এখন বাঁচাও রাখা কথা কোয়ে,
ঘরে যাই হে চরণ ছুঁয়ে ॥”

এ হল লঘুরীতির কীর্তন। লয় ও ছন্দ সংক্ষিপ্ত, সুর তরল। পাঁচালী-কথকতা ও যাত্রার গানের সংমিশ্রণে গড়া ঢপ্ কীর্তনের একটি নমুনা।

কিন্তু এ গানেই রয়েছে জয়দেবের ‘গীত-গোবিন্দের’ পদবাণীর আভাস। ‘প্রিয়ে, চারুশীলে মৃগ ময়ি মান নিদানম্’ (গী ১০।৩) এবং ‘দেহি পদ পঙ্কজমদারম্’—(গী ১০।৯) পদ পংক্তির ছায়াপাত ঘটিয়ে বঙ্কিম ‘বিষবৃক্ষে’-র প্রথম গানেই ‘রূপজ মোহের’ কবির প্রতিষ্ঠা সূচনা করেছেন। এই পদ দুটির পরবর্তী পংক্তি ‘সপদি মদনানলো দহতি মম মানসম্’ (গী ১০।৩) এবং ‘জ্বলতি ময়ি দারুণো মদন কদনানলো’ (গী ১০।৯) ইত্যাদির স্পষ্ট অনুসরণে কোনো বাণী বঙ্কিম রচনা করেননি। কিন্তু নিগূঢ় সংকেতে তার বাজনা রেখে গেছেন। চতুর দেবেন্দ্রর অনুনয়—‘এখন বাঁচাও রাখা কথা কোয়ে’। অর্থাৎ ইঙ্গিতে সে কুন্দকে জানাতে চায় এই সুন্দরীর রূপ মোহের আগুনে সে জ্বলে মরছে। মানের গরব ত্যাগ করে কুন্দ, বৈষ্ণবীর ওপর একটু সদয় হলেই সে বাঁচে। এ আসলে রূপমোহের গান। এই মোহই ‘বিষবৃক্ষে’র আসল বীজ। এই ‘মোহ’ ক্রমে ‘স্মরণ’ ও ‘গরলে’ বিকার লাভ করবে।

পরের খেমটা চালের গানে দেবেন্দ্র স্পষ্টত কুন্দের সঙ্গ কামনা করেছে।

তাই এবার সে প্রলোভনের গান শোনায় :

‘আয়রে চাঁদের কণা,
তোরে খেতে দিব ফুলের মধু,
পরতে দিব সোনা ।
আতর দিব শিশি ভোরে,
গোলাপ দিব কাবা করে,
আর আপনি সেজে বাটা ভোরে,
দিব পানের দোনা ।’

দেবেন্দ্রের ‘অভূত বিলাস-ভূষণ’ । (ব. র. ১ম. পৃ. ২৭৬) সে কুন্দকে তাব
বাগানবাড়ির বিলাসসজ্জিনী করতে চায় । এই বাগানবাড়িমার্ক গানে রয়েছে
সেই ইঙ্গিত ।

পঞ্চদশ পরিচ্ছেদে ‘হরিদাসী বৈষ্ণবী’র পুনরাগমন ‘কলঙ্কের-ফুলের’ গান
মুখে নিয়ে । দেবেন্দ্রের প্রণয়বিলাস ভোগ-কলঙ্কিত । এবং তার পরিণামে আছে
সর্বনাশা মৃত্যু । তবুও তীব্র কামবশে অগ্নিমুখী পতঙ্গের মতো সে কুন্দ-লোভে
বার বার দণ্ডবাড়ি ছুটে এসেছে, সূর্যমুখীর কড়া প্রহারর কাটার বাধা পার
হয়েছে গীতমুখরা বৈষ্ণবীর বেশে ; গেয়েছে—

‘কাঁটা বনে তুলতে গেলাম কলঙ্কের ফুল,
গো সাঁখি কাল কলঙ্কের ফুল ।
মাথায় পরলেম মালা গেঁথে, কানে পরলেম দুল ।
সাঁখি কলঙ্কের ফুল ।
মরি মরব কাঁটা ফুটে,
ফুলের মধু খাব লুটে,
খুঁজে বেড়াই কোথায় ফুটে,
নবীন মনকুল ।’

বিধবা কুন্দের প্রতি তার এই স্মরঙ্গ আকর্ষণ সমাজে নিন্দিত । কিন্তু
নিন্দাকে ভূষণ করেও তার বাসনা দেবেন্দ্র চরিতার্থ করতে চায় । সূর্যমুখী
এ গান শুনলে বলেছিলেন, ‘ও সব গান আমার ভাল লাগে না । গৃহস্থ বাড়ি
ভাল গান গাও ।’ অর্থাৎ এ গানও ‘বাগানবাড়ির’ গান । সম্ভ্রান্ত গৃহস্থের
রুচিকর নয় ।

বীকম ক্রমশ একটু একটু করে জ্বাল বৈষ্ণবীর ছদ্মবেশ খসিয়ে প্রকট করেছেন
তার আসল নগ্ন কামরূপ । তাই উচ্চাঙ্গ কীর্তনের পরেই—‘টপ্’ ও

তারপরেই 'বাগানবাড়ি' মার্কা খেমটা শোনায় দেবেন্দ্র ।

এরপর সন্তদশ পরিচ্ছেদে পানোন্মত্ত দেবেন্দ্র 'ঝিম্‌কিনি মারিয়া' গোপাল উড়ের টম্পার খাঁচ টুস্কি চালে গান গায় আপন মনে, চিত্তবিকার বশে ।
অসংলগ্ন উদ্ভট এই মাতালের গান :

‘আমার নাম হীরামালিনী ।

আমি থাকি রাখার কুঞ্জে,

কুন্জা আমার নন্দিনী ।

রাবণ বলে চন্দ্রাবলি,

তুমি আমার কমলকলি,

শূনে কীচক মেরে কৃষ্ণ,

উদ্ধারিল যাজ্ঞসেনী ।’

গোপাল উড়ের-‘হীরে-মালিনী’ বিখ্যাত গানটি হল :

‘এস যাদু আমার বাড়ি,

তোমায় দিব ভালোবাসা,

যে আশায় এসেছ যাদু,

পূর্ণ হবে মন আশা ।

আমার নাম হীরে মালিনী,

কড়ে রাড়ী নাইকো স্বামী,

ভালোবাসেন রাজনন্দিনী,

করি রাজমহলে যাওয়া-আসা ।’

বিক্রম ‘বিষবৃক্ষে’র ‘হীরে-মালিনী’কে দিয়ে দেবেন্দ্রর মন-আশা পূর্ণ
করিয়েছেন । দেবেন্দ্র তার কন্দর্পকান্তি রূপ ও মন-মজান গানে হীরাকে বশ করে
ভেবেছে, ‘যদি মনে করিব, সেই দিন তোমার দ্বারা কার্যোদ্ধার করিব ।’

হীরার স্মৃতি দেহ-বাসনার পরিচয় রয়েছে তারই মূখের একটি খেমটা
গানে । উনিবিংশ পরিচ্ছেদে সে গেয়েছে—

“মনের মতন রতন পেলে যতন করি তাম্র

সাগর ছেঁচে তুলবো নাগর পতন করে কাম ।’

দেবেন্দ্রর গানে মূগ্ধ হয়ে হীরা সুনীতির সমস্ত বাঁধন ছিঁড়ে ফেলে পাপে
আকণ্ঠ ডুবোছিল । দেহমনের সম্পূর্ণ অধঃপতন ঘটিয়েছিল । শেষে বিকৃত
কামের বিষে জর্জরিত হয়ে সর্বনাশা পরিণতির মুখে ঝেঁলে দিয়েছিল নিষ্পাপ
কন্দনন্দিনীকে । চতুর্বিংশ পরিচ্ছেদে ‘অবতরণ’-এ রয়েছে গীতিমুখা-হীরার

পাপের পথে প্রথম অবতরণের বর্ণনা। এই প্রথম বঙ্কিম গানের অনঙ্গজনন কলঙ্কভাগী রূপ দেখালেন।

সুদর-আসক্ত গায়ক গীতোপকরণ দেখামাত্রই সহজে গীতব্যাকুল হয়ে পড়ে। দেবেন্দ্র কুন্দ-সম্মানে হীরার ঘরে প্রথম প্রবেশ করে একখানি বেহালা দেখেই উৎসুক হয়। তারপর—

“দেবেন্দ্র বেহালা হস্তে লইয়া একপ্রকার চলনসই কবিতা লইলেন এবং তাহার সহিত কণ্ঠ মিলাইয়া মধুর স্বরে ভাবযুক্ত মধুর পদ মধুর ভানে গায়িলেন।”
কি গান গাইছিল দেবেন্দ্র! জয়দেবের গীতিপদ অথবা প্রণয়সঙ্গীত টম্পা! সে গান নিঃসন্দেহে প্রেমের গান—এবং তা ‘কোমলতাপূর্ণ, অতি সুগন্ধর, দম্পতি প্রণয়ের শেষ পরিচয়’। (বিদ্যাপতি ও জয়দেব)

হীরার প্রতিক্রিয়াই সে কথা জানায়। ‘তোমার দিব্য চক্ষু’ বলে হীরার মন কিছুর আগেই ভিজিয়েছিলেন দেবেন্দ্র। এখন এই গান শুনেন :

হীরার চক্ষু আরও জ্বলিতে লাগিল। ক্ষণকাল জন্য হীরার সম্পূর্ণ আত্ম-বিস্মৃতি জন্মিল। সে যে হীরা, এ-ই যে দেবেন্দ্র, তাহা ভুলিয়া গেল। মনে করিতেছিল, ইনি স্বামী—আমি পত্নী। মনে করিতেছিল, বিধাতা দুইজনকে পরস্পরের জন্য সৃজন করিয়া, বহুকাল হইতে মিলিত করিয়াছেন, বহুকাল হইতে যেন উভয়ের প্রণয়সুখে উভয়ে সুখী। এই মোহে অভিভূত হীরার মনের কথা মূখে ব্যক্ত হইল। (ব. র. ১ম. পৃ. ৩০৩)

এই মোহই হীরার কাল হয়েছে। মোহ বশেই কপট দেবেন্দ্রর ফাঁদে পড়েছে সে। “হীরা মক্ষিকা সহজেই জালে পড়িল” (ব. র. ১ম. পৃ. ৩২০)। এবং দেবেন্দ্রর ‘গীতলহরীতে’ ‘হীরার বিষবৃক্ষ মূকুলিত’ হল। ‘বিষবৃক্ষে’র ঘটটিংগুস্তম্ভ পরিচ্ছেদ প্রেক্ষা হীরার পাপের বর্ণনা। সুদর ও সুদায় দেহ বিবশ করা পাপ-প্রমোদের বর্ণনা।

জয়দেব তাঁর ‘গীতগোবিন্দে’ (৮/১১) গোবিন্দর গীতরব সম্পর্কে বলেছিলেন—‘অন্তমোহিন মৌলিঘর্ষণ’ ‘স্তম্ভাকর্ষণ দৃষ্টিহর্ষণ মহামন্ত্রে কুরঙ্গদৃশ্যম’। সে গান গীতিমুখা মৃগনয়নাদের মন মোহিত করে, মাথা ঘুরিয়ে দেয়, স্তম্ভন, আকর্ষণ ও বশীকরণের মহামন্ত্রে অভিভূত করে। ‘দৈবকণ্ঠ’ দেবেন্দ্রর ‘সঙ্গীত লহরী’ হীরার মনেও সেইরকম প্রতিক্রিয়া সৃষ্টি করে। তাই সে দেবেন্দ্রর গীত ‘শ্রুতিমাত্রাস্বক হইয়া একেবারে বিমোহিতা হইল। তখন তাহার হৃদয় চঞ্চল, মন দেবেন্দ্র প্রেমে বিচলিত হইল। এখন তাহার চক্ষে দেবেন্দ্র সর্ব-সংসারসুন্দর, সর্বাধিকার, রমণীয় সর্বাদরণীয় বোধ হইল।’ তারপর দেখা যায়

‘সুদ্রাপানোদ্দীপ্ত’ দেবেন্দ্র যখন ‘প্রথম বসন্ত প্রেরিত একমাত্র ভ্রমর ঝঙ্কারবৎ গদন গদন স্বরে, সঙ্গীতোদ্যম করিলেন,’ তখন—

হীরা দুর্দমনীয় প্রণয়ক্ষুতি প্রযুক্ত সেই সুরের সঙ্গে আপনার কামিনী-
সদৃশ কলকণ্ঠধ্বনি মিলাইতে লাগিল।... হীরা যাহা গাহিল, তাহা প্রেম-
বাক্য, প্রেম-ভিক্ষায় পরিপূর্ণ। (ব. র. ১ম পৃ. ৩২১)

হীরার এই গান ‘আত্ম’ অতিক্রম করা প্রণয় গীত নয়। তা হল ‘কামাতুরের
চিন্তা চাঞ্চল্যের গান। (ব. র. ১ম পৃ. ৩১৩) ‘মিছার ঘোঁষন’ সর্বস্ব গান।

সুদ্র, সুদ্রা ও কামিনী সেবিত পাপদৃশ্য বিন্দু এমন খুঁটিয়ে ‘বিষবৃক্ষে’
কেন আঁকলেন? আঁকলেন, কামী চরিত্রের সঙ্গেও যে গান বিজড়িত, গানও
যে চরিত্র ভ্রষ্টতার সহায়ক, স্থলিত চরিত্র এবং প্রত্যেকের কুকার্যের সাধনোপায়
সেটি দেখাবেন বলে। সুদ্র-সুদ্রা-নারী, সেই উনিশ শতকীয় অবক্ষয়ের যুগে
বাবু সংস্কৃতির অঙ্গ। সুদ্রকে অবলম্বন করে, পারিবারিক ও সামাজিক, ব্যক্তিক
ও সামগ্রিক ক্ষতিসাধন কি ভাবে ঘটে, ঘটা সম্ভব তার দৃষ্টান্ত দেওয়া বিন্দুমাত্র
পক্ষে জরুরী। তিনি জানাতে চান আত্মার হিতসাধক গানও যেমন আছে
তেমনি আছে সর্বনাশা অধঃপতন সঙ্গীত। গোবিন্দলাল রোহিণীর ব্যভিচারী
প্রমোদবিহারে গীতিবাদ্য বিলাসপূর্ণ ছবি এঁকে (১৮৭৮), ‘বঙ্গদর্শনে’ (১২৮১,
অগ্রহায়ণ) অধঃপতন ‘সঙ্গীত’ নামে এক দীর্ঘ কবিতাকে স্থান দিয়ে সে যুগের
‘বাগানবাড়ি’ কালচার বিন্দু খুঁটিয়ে তুলেছেন।

‘অধঃপতন সঙ্গীতের’ একটু নমুনা—

‘বাগানে যাবিরে ভাই? চল সব মিলে যাই
যথা হর্ম্য সুশোভন সরোবর তীরে।

... ..

চল যথা কুঞ্জবনে নাচিবে নাগরী গণে
রাস্তা সাজ পেশোয়াজ পরিশিবে অঙ্গে।
তম্বুদ্রা তবলা চাঁটি, আবেশে কাঁপবে মাটি।
সারঙ্গ তরঙ্গ তুলি, সুদ্র দিবে সঙ্গে ॥

... ..

ঘরে আছে পশ্চিমদুখী, কভু না করিল সুখী।
শুধু ভালোবাসা নিয়ে কি হবে সংসারে।
নাহি জানে নৃত্যগীত, ইয়ারকিতে নাহি চিত
একা বসি ভালবাসা, ভাল লাগে কারে?’

বার বার সুর-সেবিত অবৈধ সম্ভাগ বিলাসের বর্ণনায়, বঙ্কিম-নেতি-নেতিভাবে ঘোষণা করেছেন, ভোগ লোলুপের সুরার সঙ্গে সুরের এই মন্তমন্দির মিলনও সর্বথা অবৈধ। সংগীত নয় লৌকিক শৃঙ্গারের উদ্যম উন্মার্গগামিতার চিত্তবিকারের উপকরণ। সঙ্গীত চিত্তপীড়া বা ভাগবতের পরিভাষায় ‘হৃদরুজ্জ’ অর্থাৎ কামবৃদ্ধির উপায়ও নয় বরং তা ছেদনেরই উপায়।

একদা এই বাংলায়, রাধাকৃষ্ণের লৌকিক প্রণয় কথা অবলম্বন করে, মহাজন গীতিকবিরা অলৌকিক ভাবের অধ্যাত্ম-লোকে বিহার করেছিলেন। তাঁদের সে গান ছিল আত্মার অশন। শ্রীমদ্ভাগবত নিঃসৃত ভক্তিব্যঙ্গনায় সে গান ছিল রসামৃত বিশেষ। সে গানকে বলা হত ‘প্রবণমঙ্গল’ ‘কন্মষাপহা’—পাপনাশন ‘কীর্তন’। (ভাঃ ১০/২৯/৯)। কিন্তু বঙ্কিমের সমকালের ‘বাগান-বাড়িমার্ক’ প্রেমের গান পাবনী আদর্শদ্রষ্ট কলঙ্কিত গান। বাবু-শোভিত নার বাংলায় সেই সমাজও বঙ্কিমের চোখে এক কাঁটার বন। পানোন্মত্ত দেবেন্দ্রর ঝিমনি কেটে বিকৃত ‘বিদ্যাসুন্দরী’-ভাঁজা, কাম-বিকৃত হীরার জয়দেবের ‘স্মরণরল’ পদ গাওয়া, এ সবই অধঃপতিত বাবু-সমাজের স্থলিত মর্যাদার সঙ্গে সঙ্গে বাংলা গানেরও উদ্ভ্রান্ত দশার ছবি ফুটিয়ে তোলা।

প্রসঙ্গত কৌতূহলী মনে প্রশ্ন জাগে, দেবেন্দ্রর সঙ্গীত-কুশল সত্তায় কোনো ভাবে কি পড়েছে সুর ও সুবাপ্রেমী রহস্যময় চরিত্র যদুভট্টের সাস্ত্রীতিক প্রতিভার তির্থক ছায়া! বঙ্কিম ‘সুরা-পান সমুৎসাহিত’ ‘দৈবকণ্ঠ’ ‘কৃতবিদ্যা’ ‘দেবেন্দ্রর গীতপটুকের বর্ণনায় বেগ সপ্রশংস। ‘হরিদাসী বৈষ্ণবী’র ‘অসরো-নিন্দিত কণ্ঠগীতি-ধ্বনি’র প্রশংসা করেও লিখেছিলেন, ‘সঙ্গীত বিদ্যায় অসাধারণ সুশিক্ষিতা এবং অস্পবয়সে তাহার পারদর্শী।’ (ব র. ১ম. পৃ. ২৭০)

তার গান কখনো ‘সুধাময় সঙ্গীত লহরী’ কখনো বা ‘প্রথম বসন্ত প্রেরিত একমাত্র শ্রমর ঝঙ্কারবৎ’। বিচিত্র তার গীত সংগ্রহ। ‘কীর্তন’ থেকে ‘টপ্পা’ তার কণ্ঠায়ন্ত।

বঙ্কিমের গুরু যদুভট্ট সিদ্ধ-ধন্দুপদীয়া হিসেবে প্রখ্যাত। কিন্তু সম্প্রতি জীবিতকৃত ‘যদুভট্টের গানের খাতা’^{৭৯} থেকে জানা যায় ‘টপ্পা খিয়াল’ প্রকৃতি রঙীন গানেও তিনি ওস্তাদ ছিলেন। তাই তাঁর খেতাব ছিল ‘রঙ্গনাথ’।

মেদিনীপুরের পাঁচোটগড় থেকে পাওয়া সেই ‘খাতার আবিষ্কারক অজয় বিশ্বাস যদুনাথ রচিত বিচিত্র গানের উদাহরণ তুলে ধরে ধন্দুপদীয়া যদুভট্টের অন্য এক রূপের পরিচয় দিয়েছেন। এই গানের তালিকায় আছে ‘কুংরি’—

‘মেরে পিয়ালিক সন্দেবও-আ কেয়সে পাওরে’।

মধ্যমান খ্যাল—

‘জোবনা মদভরিরি কেসে রহুঙ্গি
যেকেলী সখি রে।’

‘লুন্মু জংলা মধ্যমানে’ বাঁধা ‘বাংলা গান’—

‘সদত হাদি মাঝারে জারে রাখি

সে কেন যেমন হল প্রাণ সখি।

জারে মন প্রাণধন কোরিয়াছি সমাপন

তথাপি তাহারি মন না পেয়ে মোজেছে আঁখি’।

এমন কি আছে ‘রামপ্রসাদী সুরে’র ও ‘বাউলাঙ্গের’ বেশ কয়েকটি গান।

১২৭২ সাল থেকে ১২৮০ সালের মধ্যে লেখা চারশো হিন্দুস্থানী ও বাংলা গানের ভান্ডার এই খাতা। বহু গানের আর্তিতে ধরা পড়ে কোনো অতৃপ্ত প্রেমের হুতাশ। বঙ্কিম তাঁর গুরুদ্বর কত গান শুনিয়েছিলেন তা জানানার উপায় নেই। তবে যদুভট্টের ঘনিষ্ঠ সান্নিধ্যে বিচিত্র গান শোনার সৌভাগ্য তাঁর অবশ্যই হয়েছে।

অনুমান করতে পারি, দেবেন্দ্র হীরাকে উপলক্ষ্য করে নিজের প্রণয়ী জীবনের হাহাশ্বাস উজাড় করেছিল। কুল্লের জন্যে বিরহী প্রেমের আকৃতি নিবেদন করেছিল। তাই সেই সঙ্গীতে ছিল ‘মধুর ভাবযুক্ত মধুর পদ’। সে গান হয়েছিল ‘সুধাময় সঙ্গীতলহরী’।

দেবেন্দ্র যত পারিপাঠ্যই হোক না কেন, তার প্রতি কোথায় যেন বঙ্কিমের দুর্বলতা ছিল। দাম্পত্য-জীবনে অসুখী, গৃহসংসার হারা, নিঃসঙ্গ, হতভাগ্য, সুরাসক্ত অথচ অসামান্য সঙ্গীত কুশল এই কলঙ্কিত নায়ককে বঙ্কিম কার্য-কারণ শৃঙ্খলায় বেঁধে পারিপাঠ্য করেছেন। শেষে মৃত্যুকালে ভয়, অনুশোচনা ও ঈশ্বরের ‘পদপঙ্কজবন্দারাম’-এর কৃপাকণালাভের মধ্যে দিয়ে তার মৃত্যুও ঘটিয়েছেন। (ব. র. ১ম. পৃ. ৩৪২)

কিন্তু কোনো কৃপা, কল্পনা পাননি নগেন্দ্র ও হীরা। দেবেন্দ্রর ‘কাঁটার বনে তুলতে গেলাম কলঙ্কের ফুল’ গান এবং তার পরের ‘স্মৃতিশাস্ত্র পড়বো আমি ভট্টাচার্যের পায়ে ধোরে’ (ব. র. ১ম. পৃ. ২৮৫) গীতিপদের চেষ্টা নগেন্দ্রকেও স্পর্শ করে।

স্বর্গমুখীর মতো প্রেমময়ী সাধনী পল্লী থাকা সত্ত্বেও নগেন্দ্র ‘নবীন মদকুল’ কুল্লের রূপ মোহে মজে তাকে পাবার জন্যে লোভী হয়েছিলেন। স্মৃতিশাস্ত্রের দোহাই দিয়ে বহুবিবাহ প্রথার আশ্রয় নিয়ে কুল্লকে বিবাহ করে সুখের সংসারে

অশান্তির আগুন জ্বালিয়েছিলেন। শাস্ত্র, যুক্তি, আইন, যা কিছু মেনে বিধবা বিবাহ করে কুন্দের প্রতি তাঁর প্রেম বৈধ করুন না কেন প্রকৃতপক্ষে কাম-ই ছিল সেই বিবাহের তাগিদ। ‘আত্ম-সুখার্থে’ এই বিবাহ। তাই সেই ‘কাম’ তাঁর জীবনেও বয়ে এনেছে গরল-জ্বালা। বিষ-পানে কুন্দ জীবন-জ্বালা জ্বড়িয়েছে। শূন্য স্মরণরলের মন্ডর ক্রিয়ার জ্বালা থেকে অব্যাহতি পাননি নগেন্দ্র। স্মরণরলে জর্জরিত পাগলিনী হীরার বৃকভাঙা গান ‘স্মরণরলখন্ডনং মম শিরসি মন্ডনং দোহি পদপল্লবমুদারম্’ (ব র, ১ম. পৃ. ৩৪২) গভীর রাত্রির বৃক চিরে নগেন্দ্রের বৃকে বিধবে—তাকে স্বস্তি দেবে না, বোধ করি এই ‘জীৱত মরত কি বিধান’—জীৱন্তে মরণরূপ এই শাস্তি বঞ্চিত তাঁর জন্যে নির্দিষ্ট করেছিলেন।

‘প্রাচীন গীত’ ও ‘মল বাজানর গান’।

—ইন্দিরা।

‘স্মরণরলে’ আবির্ভাব ‘বিষবৃক্ষে’র শ্বাসরোধকরা সমাজ ও গীত-জীবন থেকে বেরিয়ে এসেছেন বঞ্চিত তাঁর ‘ইন্দিরা’য় (১৮৭৫)।

এখন লঘু সরস রঙ্গকৌতুকে ভরা রম্য জীবন ও গানের জগতে তিনি বিচরণ করেছেন। মৃত্ত প্রকৃতির বক্ষে অবশ্যে বয়ে যাওয়া ‘পুণ্যময়ী গঙ্গা’র মতো নির্মল স্বচ্ছন্দ লোকগানের গ্রামীণ ধারায় গা ভাসিয়ে তিনি যেন হাঁফ ছেড়ে বেঁচেছেন। ‘প্রাচীন গীত’ বৈষ্ণব পদগান ও সহজ লোকগীত ‘মল-বাজান’র গানে তাঁর চিত্ত স্বর্গকের বিপ্রাম পেয়েছে। নায়িকা ইন্দিরার মতো তিনিও এই গানের জগতে ফিরে এসে বৃষ্টি বর্তমান জীবন ও সংসারের ‘এত দুঃখ’ ‘মৃহূর্তের জন্যে সব’ ভুলেছেন।

গ্রাম-বাংলার শান্ত সরল নির্মল-সুখদায়ী প্রকৃতি মনে যে অমল আনন্দের গুঞ্জরন তোলে গ্রামীণ লোক প্রায় অকপট সুরে, ভাবে ও ভাষায় তা প্রকাশ করে এসেছে প্রাচীন কাল থেকেই।

জয়দেব ও পদাবলীর পরিণীলিত প্রবন্ধ-সঙ্গীত এবং ভক্তিগীতির পাশা-পাশি বয়ে চলেছে এই বাংলাদেশে অনাড়ম্বর লোকসঙ্গীতের সাবলীল অনায়াস ধারা। বিদ্যার্চিত বঞ্চিত মূগ্ধ হন সুখী হন অতি সহজ সরল এই লোক-

গানের আবেদনে । তাঁর কাছে এ যে ‘মা’র প্রসাদ’ ।

জননী জন্মভূমিকে ভালবাসিতে হইবে । যাহা মা-র প্রসাদ, তাহা স্বত্ব করিয়া
তুলিয়া রাখিতে হইবে । এই দেশী জিনিসগুলি মা-র প্রসাদ ।

(ব র ২য়, পৃ ৮৩৬)

লোকগানের মতো সহজ সরল ভাবে লেখা ঈশ্বর গুপ্তের কবিতা আলোচনা
প্রসঙ্গে বস্কিম বলেছিলেন এই কথা । এই কবিতার আশ্রয় রস বিচার করতে
গিয়ে তুলনা দিয়েছিলেন তাঁর লোকগীতি শোনার এক বিশেষ অভিজ্ঞতার—

একবার বর্ষার এক সন্ধ্যায় প্রস্থটিত চন্দ্রালোকে বিশাল বিস্তীর্ণ তরঙ্গ-
চঞ্চলা ভাগীরথীর আলো-অধারি মায়ায় ঘেরা উদাস সৌন্দর্য বস্কিমের
সামনে যেন কাব্যের রাজ্য উপস্থিত করেছিল । তাঁর মন তখন চাইছিল তারই
সুর সামঞ্জস্যে কাব্য পাঠ করে ‘তৃপ্তি সাধন’ করতে । কিন্তু তিনি জানান,
“সৈদিন শেক্সপীয়ার, কালিদাস, ভবভূতি এমন কি মধুসূদন, হেমচন্দ্র,
নবীনচন্দ্র কাহাতেও তৃপ্তি হইল না । চুপ করিয়া রহিলাম ।

এমন সময়ে গঙ্গাবক্ষ হইতে মধুর সঙ্গীতধ্বনি শুন্য গেল । জেলে জাল
বাহিতে বাহিতে গায়িতেছে—

‘সাধো আছে মা মনে ।

দুর্গা বলে প্রাণ ত্যজিব

জাহ্নবী জীবনে ।’

তখন প্রাণ জুড়াইল, মনের সুর মিলিল, বাঙ্গালা ভাষায় বাঙ্গালীর মনের
আশা শুনিতে পাইলাম—এই জাহ্নবী জীবন দুর্গা বলিয়া প্রাণ ত্যজিবারই
বটে, তাহা বন্ধিলাম । তখন সেই শোভাময়ী জাহ্নবী, সেই সৌন্দর্যময় জগৎ,
সকলেই আপনার বোধ হইল—এতক্ষণ পরের বলিয়া বোধ হইতেছিল ।”

(ব র ২য়, পৃ ৮৩৬)

বিশেষ প্রাকৃতিক ও মানসিক মূহুর্তে বিশেষ গানের বিশেষ সুরই কেবল
পাবে প্রকৃতি-প্রাণের সঙ্গে মানবমনের সুরে সুবে সুব মেলাতে ।

তাই ‘বিষবৃক্ষে’র স্নায়বিক চাপের পর যখন অলস-শিথিল অবসর কামনায়
বস্কিমের মন ‘ইন্দিরা’র মতো হালকা চালের রম্য কথায় নির্ভার হতে চাইল
তখন সেই সহজ সুরে মেলানো ‘মল-বাজনার গান’ এল তাঁর মনে ।

‘প্রশস্ত-হৃদয়’ গঙ্গার তীর-শোভায় মগ্ন হইয়াছিল নৌকা-বক্ষে ভেসে চলা
ইন্দিরা । প্রকৃতির সহজ সুধায় মগ্ন হইয়াছিল তার মন । ইন্দিরার আত্মকথায়
ফুটে উঠেছিল সেই কথা । নদীতে জল ভরার খেলায় আমোদ আহ্লাদে উথলে-

পড়া বঙ্গবধূ দেখে মনে পড়ে তার বসু রামানন্দের প্রাচীন কীর্তন

‘একা কাঁখে কুম্ভ করি,

কলসীতে জল ভরি

জলের ভিতরে শ্যামরায় !

কলসীতে দিতে ঢেউ, আর না দেখিলাম কেউ,

পুন কান্দু জলেতে লুকায় । (ব র. ১ম, পৃ. ৩৪৯)

আকস্মিক ঘটনায় ইন্দিরা স্বামী বিচ্ছিন্ন। তার বিরহী মনের গোপন আশা আকাঙ্ক্ষা ব্যথার পরিচয় গানের ছলেই দিয়েছেন বঙ্কিম। আবার সেই বাধা জুড়িয়েছেনও ঘাটের রাগায় জল নিতে নামা দুই বালিকার ‘মল বাজানর গানে’। কচি-কশের সেই জুড়ি গান ইন্দিরার বড়ো ‘মিস্ট’ লাগে। বালিকাদের ‘একজন একপদ গায়, আর একজন দ্বিতীয় পদ গায়।’ নাম তাদের ‘অমলা’ ও ‘নির্মলা’। পুরো গানটি বঙ্কিম শোনাতে চান। বুদ্ধি ‘জোয়াবের জলের গানের’ এই নমুনা ধরে রাখতে চান তাঁর উপন্যাসের পাতায়।

প্রথমে গায়িল—

অমলা

ধানের ক্ষেতে, ঢেউ উঠেছে

বাঁশ তলাতে জল ।

আয় আয় সই, জল আনিগে,

জল আনিগে চল ॥

নির্মলা

ঘাটটি জুড়ে, গাছটি বেড়ে

ফুটল ফুলের দল ।

আয় আয় সই, জল আনিগে,

জল আনিগে চল ॥

অমলা

বিনোদ বেশে মূর্চকি হেসে,

খুলব হাসির কল

কলসী ধরে গরব করে

বাজিয়ে যাব মল ।

আয় আয় সই জল আনিগে

জল আনিগে চল ॥

নির্মলা

গহনা গায়ে, আলতা পায়ে,
কঙ্কাদার আঁচল ।

টিমে চালে তালে তালে
বাজিয়ে যাব মল ।

আয় আয় সই জল আনিগে,
জল আনিগে চল ॥

অমলা

যত ছেলে, খেলা ফেলে,
ফিরচে দলে দল ।

কত বড়ী, জুজুবড়ী
ধরবে কত জল,

আমরা মদুর্কে হেসে, বিনোদ বেশে
বাজিয়ে যাব মল ।

আমরা বাজিয়ে যাব মল,
সই, বাজিয়ে যাব মল ॥

দুইজনে

আয় আয় সই, জল আনিগে

জল আনিগে চল । (ব. র. ১ম, পৃ. ৩৪৯-৫০)

বীণ্ণকম বোঝেন, মল-বাজানর গান 'ষোল বছরের মেয়ের মদুর্কে ভাল শুনাইত না বটে, সাত বছরের মেয়ের মদুর্কে বেশ শুনায়।' ইন্দিরা কিন্তু এ গান 'মনোযোগ পূর্বক' শুনেন। বলেছে, 'বালিকা-সিঙ্গিত রসে, এ জীবন কিছন্ন শীতল হইল।' একতালা ঝুমুর সুরের সারল্য মনে তার শান্তির পরশ বুলোয়। সংসারের কড়া আঁচে মধ্য দিনের তন্ত জীবন এই রকম সরল সুর বেয়েই যে শৈশবের অমলিন নির্ভার সময়ের সুরে উজিয়ে গিয়ে শান্তি পেতে চায়। তাই বুঝি বালিকা দুটির নাম রেখেছেন বীণ্ণকম 'অমলা' ও 'নির্মলা'।

এই 'ইন্দিরা' উপন্যাসেই বীণ্ণকম ছড়িয়ে রেখেছেন লোক-গানের আর এক নমুনা, গ্রামীণ সংস্কৃতির ফুলকি—'মেয়েলি ছড়ার গান।' ঝুমুর বা মল-বাজানর গানের মতো ছড়া-গান 'নারীদের লোক-সঙ্গীত'। লোকগীতি সংগ্রাহক ও 'হারামণির' লেখক মুহম্মদ মনসুরউদ্দীন লিখেছেন, 'নারীদের লোক-সঙ্গীতে একটু কোমলতা একটু ম্লিন্থতা পাওয়া যায়।' বীণ্ণকম তাঁর 'ইন্দিরা'য় 'কোমলতা'

ও 'স্নিগ্ধতা' প্রত্যাশী। তাই তাঁর মন এখন ঘুরে বেড়ায় মেরেলি সংস্কৃতির লোকগানের জগতে।

'কপালকন্ডলা'য় শ্যামাসুন্দরীর কথায় কথায় 'শৈশবাভ্যাস্ত কবিতা' আওড়ানো স্বভাবের মধ্য দিয়ে বঙ্কিম সেকালের ঘরোয়া মেয়েদের সাহিত্য রস তৃষ্ণা ও অশিক্ষিতপটুত্বের সামর্থ্যের ইঙ্গিত প্রথম দিয়েছিলেন।

(ব র ১ম, পৃ ১০৮)

'ইন্দিরা'তে এক পাঁচ বছরের বালিকার কোমল কচিকণ্ঠে শোনালেন বেশ কিছু সুরে বাঁধা শোলোক। যেমন—

রাঁধি বেশ, বাঁধি কেশ
বকুল ফুলের মালা
রাস্তা শাড়ি, হাতে হাড়ী
রাঁধিছে গোয়ালার বালা ॥

এমন সময়, বাজল বাঁশী,
কদম্বের তলে।

কাঁদিয়ে ছেলে, রান্না ফেলে,
রাঁধুনি ছোট্টে জলে ॥' (ব. র. ১ম, পৃ. ৩৫৫)

'চলে বদড়ি, শোণের নদড়ি,
খোঁপায় ঘেঁটু ফুল।

হাতে নড়ি, গলায় দড়ী,

কানে জোড়া দুল।' (ব. র. ১ম., পৃ. ৩৫৯)

'যম বলেছে সোনায় চাঁদ

এস আমার ঘরে।

তাই ঘাটের সজ্জা, সাজিয়ে দিলে

সিঁদুরে গোবরে।

যে ডাকে যমে

তার পরমাই কমে।

তার মনে পড়ুক ছাই।

বদড়ি মরে যা না ভাই।' (ব. র. ১ম., পৃ. ৩৬১)

এর আগে 'বিষবৃক্ষ'তে বালকদের সরল আমোদ কৌতুক প্রসঙ্গে কিছু ছেলে-ভুলানো ছড়ার ব্যবহার বঙ্কিম করেছিলেন—

'হীরার আয়ি বদড়ি।

গোবরের বৃদ্ধি ।
 হাঁটে গুড়ি গুড়ি ।
 দাঁতে ভাঙে নুড়ি ।
 কাঠাল খায় দেড় বৃড়ি ।
 “লাল চাঁদ সিং
 নাচে তিড়িং মিড়িং,
 ডাল রুটির যম, কিন্তু কাজে ঘোড়ার ডিম ।”

(ব. র. ১ম পৃ. ৩২৯)

‘রামচরণ দোবে, সন্ধ্যাবেলা শোবে,

চোর এলে কোথায় পালাবে ?’ (ঐ)

‘ছেলে ভুলানো ছড়া : ২—ভূমিকায় রবীন্দ্রনাথ লিখেছিলেন—

ছেলে ভুলানো ছড়ার মধ্যে একটি আদিম সৌকুমার্য আছে ; সেই মাধুর্য-টিকে বাল্যরস নাম দেওয়া যাইতে পারে—তাহা অত্যন্ত স্নিগ্ধ সরস ।

শুদ্ধমাত্র এই রসের দ্বারা আকৃষ্ট হইয়াই আমি বাংলা দেশের ছড়া সংগ্রহে প্রবৃত্ত হইয়াছিলাম । রুচিভেদবশত সে রস সকলের প্রীতিকর না হইতে পারে, কিন্তু এই ছড়াগুলি স্থায়ীভাবে সংগ্রহ করিয়া রাখা কৰ্তব্য ।

কারণ, ইহা আমাদের জাতীয় সম্পত্তি । বহুকাল হইতে আমাদের দেশের মাতৃভাণ্ডারে এই ছড়াগুলি রক্ষিত হইয়া আসিয়াছে ; এই ছড়ার মধ্যে আমাদের মাতৃ মাতামহীগণের স্নেহ সংগীত সদর জড়িত হইয়া আছে ।’

(র. র. জন্মশত সং ১৩, পৃ. ৬৮৯-৯০)

রবীন্দ্রনাথ লক্ষ্য করেছিলেন—

এই গ্রাম্য ছড়াগুলি গ্রামের সম্ভ্রান্ত বংশের মেয়েদের ও সাহিত্য রস-ভুক্ষা মিটাইবার জন্য ভিখারিণী ও পিতামহীদের মূখে মূখে ঘরে ঘরে প্রচারিত হইত ।

(র. র. জন্মশত সং ১৩ খণ্ড, পৃ. ৭১৮)

বাড়ির বালকবালিকারা সে ছড়া শুনেন শুনেন মনে মনে গেঁথেও নিত । যেমন নিয়োছিল বণিকমের ‘ইন্দিরা’র সুভাষিণীর পাঁচবছরের শোলোক-পড়া মেয়ে ।

বণিকমন্ড্র নিজের বৃহৎ অন্দরমহলে বসেই এই ‘জাতীয় সম্পত্তি’ ছড়া সংগ্রহ করেছিলেন এবং ছড়া সংগ্রাহক রবীন্দ্রনাথের আগেই নিজের উপন্যাসের ডালিতে তার কিহু নমুনা সাজিয়ে একটি প্রধান ‘কর্তব্য’ সম্পাদনে উদ্যোগী হয়েছিলেন ।

মুহম্মদ মনসুরউদ্দীন তাঁর ‘হারামণির (৮ম) ভূমিকায় লিখেছিলেন (পৃ. ৬৬)—

বিশ্বের সব সাহিত্যের শ্রেষ্ঠ সম্পদ তার লোকসাহিত্য। বাংলা সাহিত্যের বেলাতেও সেই একই কথা। আমাদের গ্রাম বাংলার মাটির মানুষের জীবনের সাথে ওতপ্রোতভাবে জড়িয়ে আছে এই হারামণি।

বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর সবার আগে এই হারামণি খুঁজে শব্দ করেন।

‘মৃণালিনী’র গিরিজায়ার গানেই ‘হারামণি’ খুঁজে ফেরা বঙ্কিমো খবর পাই। ‘ইন্দিরা’য় বঙ্কিম আবার প্রমাণ করেন ‘হারামণি’র সম্মানে তিনিই প্রথম পথিক।

‘বিশ্বকবি’র আগে ‘মৃণালিনী’তে বাংলার উঁচু মানের গান কীর্তন ও বাউলেব দৃষ্টান্ত সাজিয়ে এবং পরে ‘ইন্দিরা’য় অনাবিল সাদা সুরের লোক-গানের উদাহরণ দিয়ে বঙ্কিম বোঝালেন, তাঁর সমকালের নাগরিক সমাজের গান বাঙালীর স্বাভাবিক স্বচ্ছন্দ লোকজীবনপ্রবাহ থেকে সবে আসা সমাজজীবনের মতোই উদ্ভাস্ত।

এ কালের সমাজের ধর্মধুজাধারী ও আইনবিদেরাই ধর্মধর্ম ও কৃত্যাকৃত্য সম্পর্কে ধুব সিদ্ধান্ত নিতে পারেন না। সংঘাত ও সম্বন্ধের মধ্য দিয়ে এক ধরনের জোড়াতাল্পি মারা নিষ্পত্তিতে পৌঁছন। এ সমাজে একদিকে রয়েছে আমদানি করা শিক্ষা-সভ্যতা ও সংস্কৃতির অভিমানে নাক-উঁচু বিদগ্ধ সমাজ, অন্য দিকে আছে শিক্ষা-সংস্কৃতির বনেদহীন ও হঠাৎ পরসায়লা ভুঁইফোড় শ্রেণী। তাই সেখানে দেশজ শিল্প সংস্কৃতি কোন মৌল পথ বেছে নেবে এক চোরা-গতি ছাড়া?

এ সমাজে মিল ছিল না তথাকথিত শিক্ষিত সম্ভ্রান্ত বাবুদের সদ্য মহলের সঙ্গে অন্দরের, বাইরের ঠাটের সঙ্গে অন্তরের। জট পার্কিয়েছিল ব্যক্তি চরিত্রে, জীবনে সংসারে। সেই জটপাকানো ধাঁধার খেলা খেলেছিলেন বঙ্কিম ‘ইন্দিরা’য়।

দেখিয়েছিলেন, ‘উ-বাবু’রা যখন পশ্চিমাঞ্চলে কালোয়াতী শিক্ষা পেয়ে ভাল ‘সনদী থিয়াল’ গান তাঁর রসবতী অন্দরবাসিনীর রস গ্রহণ করে না তাব। তাদের রুচি বদন অধিকারীর যাত্রা কিংবা দাশরায়ের পাঁচালী গানে। উ-বাবুর সেসব গানে কৌতূহলও নেই। এই রুচি ফারাকেই দুই মহলে ঘনিয়েছে জমাট অন্ধকার। বাবু আসক্ত বাগানবাড়ির রুদ্ধদ্বার জলসাঘরের কালোয়াতী থিয়াল টম্পা ঠুংরি গানে, ও ওড়না পেশোয়াজের সাজ চাপানো নাচে। আর পুরবধুরা মস্ত খিল আটা বাসরঘরের ‘অম্মীল’ ‘নিল’জ্জ’, ‘দুনীতিপূর্ণ’ ভাঁড়ামোড়রা রঙ্গ-রসে।

কিন্তু উ-বাবুর মতো নব্যশিক্ষিত নববাবু বরেরা প্রশ্রয় দেন এই বাসর

ঘরের মহিলা মজলিশের। এ কি তাঁদের অন্তরের অবতলের অস্থকারের সঙ্গে অবহেলিত অশিক্ষিত অবদমিত অন্তরালবাসিনীদের অস্থকার একাকার হয়ে যায় বলে ?

‘অধঃপতন সঙ্গীতে’র বাগানবাড়িবিলাসী ‘বাবু’ যিনি খেদভরে শোনান—

‘ঘরে আছে পদ্মসুখী, কভু না করিল সুখী

শুধু ভালোবাসা নিয়ে কি হবে সংসারে ।

নাহি জানে নৃত্য গীত ইয়ারকিতে নাহি চিত্ত,

একা বসি ভালবাসা, ভাল লাগে কারে ?’

তাঁর সঙ্গে বাসর মজলিশের উ বাবুর সমীকরণ বস্কম অবশ্যই ‘মুচুকে হেসে বিনোদ বেশে’ ‘ইন্দিরা’য় কষেছেন। (ব. র. ১ম., পৃ. ৩৮২-৩৮৬)

এখানে ‘মল বাজানর গান’ ও ‘ছড়া গানের’ সহজ সুন্দর মেয়েলি সংস্কৃতির পাশে ইচ্ছে করেই বস্কম বাসরঘরের ‘ঠাকরুন’দের সং-সাজার বিবরণ দিয়েছেন। বাগানবাড়ির মোহিনীদের ছলাকলার গান নাচ আর ‘ঠাকরুন’দের এই সং-সাজের উদ্দেশ্য তো এক। কেন্দ্রীয় পুরুষটির মন ভোলানো আর নজর টানা। জোয়ারের জলের গানের মতো হঠাৎ খুশীতে মেতে অকারণ গান গাইবার নির্মল পরিবেশ যে ‘বাবু’দের সংসার হারিয়েছে। বাবুরা এখন নিজের স্ত্রীকে পরস্রী ও পরস্রীকে নিজের স্ত্রী ভেবে সুখ পান। তাই আবিলতা এসেছে কুল-স্ত্রীদের প্রমোদ, বিনোদনেও। নিপাপ ইন্দিরা স্বামীর মন পাবার জন্যেই ‘অমলা’ থাকতে পারেন না আর। ‘বিদ্যোধরী’র জাল সাজে সাজতে হয় তাঁকেও ; অভিনয় করতে হয় কুলটা উপপত্নীর ভূমিকায়। জাত মান খোয়ানোর ভয়ে ধর্মপত্নীর খোঁজ নেন না উ বাবু। কিন্তু ‘বিদ্যোধরী’র মোহিনী মায়ার ফাঁদে ধরা দেন এককথায় এবং নির্বিকার চিন্তে।

সাহেবের কমিসরিয়েটে কাজ করে ধনে মানে ‘আব্দুল ফুলে কলাগাছ’ (ব. র. ১ম., পৃ. ৩৪৩) উ বাবুদের যে চিত্ত ছিল নিঃস্ব। ‘মহিলা মজলিশের’ ‘অশোভন আচরণ’ বা শ্যালিকার ‘নাচ’ উপভোগ করার বেলায় তাঁদের ‘ইংরেজ রুচি’। (ব. র. ১ম., পৃ. ৩৮৪) ‘সনদী খিয়াল’ শিক্ষা করেন তাঁরা কুণ্ঠিবান হিসেবে নাম কিনি সমাজের উঁচু জাতে উঠবেন বলে। মনে রাখতে হবে রাম-মোহনের মতো অভিজাত ‘রাজা’ কালোয়াতী নাচ-গানের দিকে বাঙালীর রুচি ফিরিয়েছিলেন। সাহেবদের কাছেও হিন্দুস্থানী গানের বিশেষ মর্যাদা ছিল। তাঁদের মতে—‘indian music...possessing intrinsic claim to beauty. কিন্তু লোকসঙ্গীত বা দিগি গান ‘melody of confusion and noise.’^{৫০}

কিন্তু এই তালগোল পাকানো সমাজ ও তার ডামাডোলের কৃষ্টি তো সাহেবদের তৈরী। তাঁদেরই গড়া কৃত্রিম ও আজব শহর কলকাতা। আর আজ 'বাবু' (ব. র. ২য়, পৃ. ১০) সমাজ। তা বাংলার আদি অকৃত্রিম সহজ জীবনের ধারা-প্রণ্ট বলেই এমন অন্তঃসারশূন্য।

'কমলাকান্তের দস্তরে' কার্টুনিষ্ট কমলাকান্ত সাহেব-রাজের কৃপা ছিটানোর ফলাফল 'নেটিভ'দের চিত্র নিঃস্বভা তাঁর 'যথার্থ' পে-বিলের একটি আঁচড়েই বদ্বিঘোঁছিলেন।

তবে 'ইন্দিরা'য় বঙ্কিম অবসর বিনোদনের বিনোদ বেশে রয়েছেন। এখন তাঁর মেজাজ একটু ম্লিখ একটু কোমল। ইন্দিরা যেমন বাসরঘরের মজলিশের বাইরে বেরিয়ে এসে চুপি চুপি উঁকি মেরে দোরবন্ধ ঘরের রঙ্গভঙ্গি উপভোগ করেছিল, যেন বঙ্কিম ঠিক সেইভাবে তাঁর সমাজ থেকে তত্প্র হয়ে তার ছেলেমানুষী কান্ডকারখানা কৌতুক-ভাবে দেখে গেছেন। তাঁর আধুনিক সময়ের অসঙ্গতির রূঢ় সূত্রটিকে সূক্ষ্ম স্নেহের নিপুণ-মীড়ের চকিত চমকে ছুঁয়ে গেলেও শেষ পর্যন্ত তিনি সহজ জীবনসুখের শমে এসেই বিরাম নিয়েছেন। ছেলেমানুষী খেলাব টং-এ জীবনজট ছাড়িয়ে নায়ক-নায়িকার মিলনে এ কাহিনীর মধুর সমাপন। হালকা খুশীর 'মল বাজানর গান' তাই 'ইন্দিরা'র যথার্থ আবহসঙ্গীত।

‘নিখো হো ছল ভালো’।

—চন্দ্রশেখর।

উনিশ শতকীর বাংলার জটপাকানো সমাজ ও তার melody of confusion-এ ভরা জীবনরঙ্গের নাটের গুরু হিসেবে বঙ্কিম দুইটি শক্তিকে দায়ী করেছিলেন। এই দুই শক্তি হল স্বদেশী ধর্ম-ধ্বজাধারী স্মৃতিশাস্ত্রবিদদের অনুশাসন এবং বিদেশী বণিক রাজের শাসনপ্রভাবে গড়ে ওঠা নব্য সংস্কৃতির আকর্ষণ। বঙ্কিম লক্ষ্য করেছিলেন, সে সময় একদিকে বর্ণাশ্রমের বলয়ে বাঁধা হিন্দুসমাজ জাতি-কুলমান সম্পর্কে স্মার্ত-পণ্ডিতদের বিধিনিষেধের তর্জনী সংকেতে জীবনের সহজ সুখের সুধায় বঞ্চিত হয়েছিল, এবং তার ফলে হয় চোরাপথ ধরেছিল নতুবা হয়েছিল বিকারগ্রস্ত। অন্যদিকে ইংরেজ শাসনের কারসাজিতে গড়ে ওঠা নতুন রুচি ও চাহিদার মোহে সমগ্র সমাজ সহজ ঐতিহ্য থেকে দ্রষ্ট হয়েছিল এবং

স্বাভাবিকতা হারিয়ে হয়েছিল উদ্ভ্রান্ত ।

অতীত আর আকাঙ্ক্ষার টানাপোড়েন এ যুগের সামাজিকের জীবন ও মনের ওলটপালট জটের খেলার কারণ । তার রূপের মধ্যে আর এক রূপ, মনের মধ্যে আর এক মনের বসত । তার গানও নয় আর ছেলেবেলার ‘মল বাজানর গানের’ মতো সহজ সরল । খন্দলাগা গানের ভাষায় এখন উন্মোচিত হয় গভীর গোপন কত ‘মরম-কথা’ ।

গানের ছলেই এই গভীর ও নির্বিড় অন্তর্ভবের সত্যকে বিষ্কম প্রকাশ করেছেন তাঁর ‘চন্দ্রশেখরে’ (১৮৭৫) । গান ‘চন্দ্রশেখরে’ জটিল চরিত্রের মনো-বিকলনের প্রধান উপকরণ ।

‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসের প্রথম খণ্ড প্রথম পরিচ্ছেদের শুরুর মীরকাশেমের স্ত্রী দলনী বেগমের গানের দৃশ্য দিয়ে । এই খণ্ড ও পরিচ্ছেদের শিরোনাম ‘পাপীয়সী’ । যদিও কোনো পাপ ক্রিয়ার অবতারণা এখানে নেই । শূন্য গীতাদ্যমের পূর্ব মূহুর্তে দলনীর স্বগত উক্তি, ‘যে যাকে পায়, সে তাকেই চায় না কেন ? যাকে না পায় তাকে সে চায় কেন ?’ এই ‘চাওয়া পাওয়ার’ দ্বন্দ্ব, অতীত আর আকাঙ্ক্ষা বন্ধি তার মনে জাগায় নিষিদ্ধ ভাবনা । সে অন্যের অশ্রুত স্বরে গায় কি বাল্যপ্রণয়ের গান ? অথচ সে প্রতীক্ষা করে স্বামী মীরকাশেমের । এই দ্বিচারিতাই কি পাপ ? নিষ্পাপ দলনীর এই গানেই ঘনিষ্ঠ ছিল খন্দ । কেন সহসা স্বামীকে কাছে পেয়ে সে হয় গীতন্তুষ্ক ! সুরহারা ! সুরে বাজে না তার হাতে অন্য কোনো বাজনা । বীণার তার অবাধ্য হইল—কিছুতেই সুরে বাঁধে না । দলনী বেহালা লইল, বেহালাও বেসুরো বলিতে লাগিল ।

এখন দলনীর দূর্ভাগ্যক্রমে নবাব বলিলেন, ‘তুমি যাহা গায়িতেছিলে, গাও আমি শুনিব’ । দলনী প্রথমে বেসুরো বাজনার ছুতো করেছে ; শেষে ‘ইংরেজী বাজনা’র বাহানা তুলে বলেছে, ‘আমি গায়িব না’ । গায়নি সে । যে গান সে নির্জনে ধীরে ধীরে অতি মৃদুস্বরে, শ্রোতার ভয়ে ভীত হয়ে শুরুর করেছিল সে গান তার স্বামীকে শোনাতে চায় না । কারণ সে গান তার গোপন কথার গান । তার ব্যর্থ প্রণয়ের গান । লজ্জায় নয়, স্বামী মীরকাশেমের আবির্ভাবে, বর্তমান সন্তার রূঢ় বাস্তবে ফিরে আসার আকস্মিকতায় তার অতীত স্মৃতি রোমন্থনের মধুর সুর কেটে গিয়েছিল । তাই সুরে বাজেনি আর তার কোনো গান ।

এই স্মৃতি ও সন্তার সংঘাত বেদনায় গুমরানো কান্নার সুর ‘চন্দ্রশেখরে’র নেপথ্য সঙ্গীত । অতীত ও আকাঙ্ক্ষার দ্বন্দ্ব দীর্ঘ এক পাগলিনীর অন্তর ভাষা ‘চন্দ্রশেখরে’র গান ।

এ উপন্যাসের সব গানই শৈবলিনী গেয়েছে। 'ভীমা পদ্মকিরণী'তে (১ম খণ্ড ১ম পরিচ্ছেদ) সেই-এর সঙ্গে সুখে সঙ্গে সাঁতার কাটতে কাটতে প্রথম গান শোনায় শৈবলিনী। গানের প্রতি তার গোপন ভালবাসা। তাই সেই সুন্দরীকে তার অনুরোধ—'কেহ নাই, ভাই চুপি চুপি একটি গান গা না।' কিন্তু সুন্দরীর উত্তর 'দূর হ! পাপ! ঘরে চ।'

দলনীর গীতদৃশ্যে দেখান বঙ্কিম গান বাজনা মুসলিম সমাজে সংস্কৃতির অঙ্গ। বাদশা বেগমের গান শুনতে চান। বেগম অনায়াসে বাদশার কাছে নতুন ইংরেজী বাজনার বায়না ধরেন। কিন্তু গান সম্পর্কে সামাজিক নিষেধ শুধু হিন্দু কুলবতী নারী-সমাজে। নিভূতে রমণীর গান গাওয়াও 'পাপ'।

এ প্রসঙ্গে স্মরণীয় সরলা দেবী চৌধুরাণীর বিবৃতি।^{১২}

এমন দিন ছিল যখন এই বাংলায় ভট্টপরিবারে মেয়েদের মধ্যে সঙ্গীত চর্চা একেবারে নিষিদ্ধ ছিল। যখন নিজের বাড়ির মেয়েদের কণ্ঠেও প্রকাশ্যে গান শোনা নিত্যস্ত দুর্লভ ছিল।

তখন গান গাইত শুধু 'হরিদাসী'র মতো বৈষ্ণবী ভিখারিনী আর 'হীরার' মতো 'কুলটা' রমণী। সূর্যমুখী, কুম্ভ বা ইন্দ্রির মতো গান শোভা পেত না। তাঁদের গীত-পিপাসা তাই 'বাসর ঘরে'র দোর-আঁটা মহিলা মজালাশে বিকৃত রূপ নিত। এমন কি ফুলশয্যার রাতে নিজের স্বামীকেও ভালবাসার গান শোনাবার অধিকার ছিল না কুলবতী ধর্মপন্থীদের। গজনা সেইতে হত দাশরথি রায়ের মতো নামী গায়কের হুল ফোটানো গানে^{১৩}—

‘যিনি মুখ দেখান না কুলের বধু,

তিনি সে রাতে গান নিধু

রসের ছড়ায় খই ফুটে যার মুখে।’

একালে, দম্পতী প্রণয়ে সুখী পুরুষের বহুস্রীভাগী হওয়ায় দোষ নেই। এ সমাজে বার্থ প্রণয়িনী নারীর মনে মনে স্বিচারিতাও 'পাপ'। বাগান-বাড়ি আসক্তি এ যুগের পুরুষের সম্ভ্রান্ত বিলাস। কিন্তু সুরের মধ্যে দিয়ে স্বভাবস্বর্ত আত্মোন্মোচন নারীর পক্ষে কলঙ্ক।

এই পাপ আর কলঙ্কের ভয়েই শৈবলিনীরা ছল ছুতোর আড়াল নেন। গাইবার সুযোগ খোঁজে নিরালস্য জল-স্তরার কিংবা নাইতে নামার ছুতোয়। সবল গানের ছলে উজাড় করতে চায় তাদের গোপন মনের গৃঢ় জটিল ভাষা।

সুন্দরীর বারণ মেনে নেয়নি শৈবলিনী। ঝুমুরওয়ালীর গানের চক্রে সে নিজেই গেয়ে ওঠে রসের গান।

‘ঘরে যাব না লো সই,
আমার মদন মোহন আসছে ওই,
ঘরে যাব না লো সই ।’

‘ঝুম্‌ঝুম্‌’ গান সম্পর্কে বলা হয়—‘প্রাচীন বাংলায় গ্রামীণ সমাজে আদিরস
ঘটিত হালকা ধরনের শিথিল ছন্দের এক প্রকার গান জনসাধারণের মধ্যে প্রচলিত
ছিল এবং কালক্রমে সেই ঝুম্‌ঝুম্‌ কখনও কীর্তনে, কখনও বা লোকাভিনয়ে
অর্থাৎ যাত্রাগানে অনুপ্রবেশ করেছিল। তখনও ঝুম্‌ঝুম্‌ ছিল কৃষ্ণলীলার গান।’^{৭৩}

উনিশ শতকের কলকাতায় রাম বসুর প্রণয়িনী যজ্ঞেশ্বরীর ঝুম্‌ঝুম্‌ ও কবি-
গানে খ্যাতি ছিল। কবিগানের সুরও মূলত একতারা ঝুম্‌ঝুম্‌ সুর। ঝুম্‌ঝুম্‌ই
কবিগানের উৎস—কেউ কেউ মনে করেন।^{৭৪}

‘শৈবলিনী’র ঝুম্‌ঝুম্‌ সুরের গানে বঙ্কিম দিতে চান তার স্বভাবের তারল্য
ও শৈথিল্যের ইঙ্গিত। তার কৃষ্ণলীলা বিষয়ক ‘ঘরে যাব না’ গানে রয়েছে
‘কুল-মরিয়া’দের কপাট ভাঙার নাটকীয় সংকেত। রয়েছে নিষিদ্ধ প্রেমের গোপন
আভাস।

শৈবলিনীর এই প্রথম গানেই বঙ্কিম বুলিয়ে রেখেছেন অস্বাভাবিকতার
আবছা পরশ এবং সেই সঙ্গে নাট্যকৌতূহল। ভর সম্মুখে কুলবধু কেন
গাইবে ঘরে-না ফেরার গান! কেন প্রতীক্ষা তার আন-ব’ধু মদনমোহনের জন্যে!

আমরা জানি, শেক্সপীয়র তাঁর ‘হ্যামলেট’ের ওফেলিয়াকে দিয়ে
‘Tomorrow is St Valentine’s day’^{৭৫} গাইয়েছিলেন তার মতিচ্ছন্ন
দশায়। সেই গান সম্পর্কে বিশেষজ্ঞের অভিমত^{৭৬}—

‘Tragedy is accentuated by Ophelia’s ribaldry, a well known
feature in female madness, when there is no longer any
sound instinct to maintain the guard of modesty so nece-
ssary to feminine security.’

কিন্তু এখন তো শৈবলিনী সম্পূর্ণ প্রকৃতিস্থ। কেন তবে গায় লজ্জাহীনার
গান!

তার ‘মদনমোহন’ শব্দের উচ্চারণই জানায় শৈবলিনীর চিন্তের ভারসাম্য
সুস্থিত নয়। এই শব্দেই রয়েছে আপাতসুখী বিবাহিতা রমণীর অতৃপ্ত দাম্পত্য
জীবনের ইঙ্গিত। চন্দ্রশেখর তার মদনমোহন হতে পারেনি। সে-ও নয় তাঁর
‘মদনমোহিনী’।

আসলে, চন্দ্রশেখর ও শৈবলিনীর বিবাহ এক আত্মসমাহিত পুরুষের সঙ্গে

জীবনোচ্ছল প্রকৃতির নারীর বিবাহ। উদাসীনের সঙ্গে উৎকণ্ঠিতের সেই মিলনে সম্ভোগের সিক্তি ছিল না। তাই তো ‘মদনমোহন’ের জন্য প্রতীক্ষা ফুরোয়নি শৈবলিনীর। ঘোচেনি বাল্যপ্রণয়ী প্রতাপকে না পাবার বিষম জ্বালা। দলনীর আত্মগত প্রশ্ন তো তারও অন্তর কুরে কুরে খেয়েছে। ‘যে থাকে পায়, সে তাকেই চায় না কেন, থাকে না পায় তাকে চায় কেন?’

বার্থ প্রেম, অবদমিত শরীর মন ভেতরে ভেতরে ক্ষইয়ে দিয়েছে শৈবলিনীর স্ন-নীতির বাঁধ। সামাজিক নিষেধ-নীতির তোয়াক্কা না করেই কলকণ্ঠে তাই গেয়েছে সে অসামাজিক, ‘পাপে’র গান। এ গান তো তার বিদ্রোহ। যে সমাজ তাকে বর্ণাশ্রমের নিগড়ে বেঁধে বাল্যপ্রণয়ীর সঙ্গে মিলিত হতে দেয়নি, তার স্নেহ দ্বন্দ্ব মোচনের স্বতঃস্ফূর্ত অধিকারটুকুও কেড়ে নিয়ে কণ্ঠরোধ করেছে এ বিদ্রোহ তারই বিরুদ্ধে। সমাজকে বৃদ্ধাস্বর্গ দেখাবার তীর জেদ তার মনে বাসা বেঁধেছে। তাই সে গায় ঘরে না ফেরার গান। শৈবলিনীর বার্থ যৌবনের বেদনা, অর্চিতার্থ জীবনের হৃদিশ আর তার বৈপর্য্য স্বভাবের পরিচয় এই প্রথম গানেই নিহিত।

এ গান শেষ হতে না হতেই, নিয়তির নির্মূল্য পরিহাসে, শৈবলিনীর আকস্মিকত ‘মদনমোহন’ প্রতাপের বদলে তার জীবনে শনির মতো উদ্ভিত হল ভিন্দেগী ফস্টার। সে এসে ভীমা পুরুষের বাঁধা ঘাটের নিরাপদ জীবন থেকে শৈবলিনীকে চুরি করে নিয়ে গেল। তাকে ভাসিয়ে দিল এক সর্বনাশা জীবন পরিণামের খরস্রোতে চিরকালের মতো। ঘরে ফেরার সহজ সূতের পথ শৈবলিনীর জীবন আর খুঁজে পেল না।

অনাভিপ্রেত ঘটনাপরম্পরার আকস্মিকতার আঘাতে দেহ মনে বিপর্য্যস্ত সম্পূর্ণ উন্মাদিনী শৈবলিনী এবার গাইল অসংলগ্ন গান। (চতুর্থ খণ্ড চতুর্থ পরিচ্ছেদ)

‘স্বামী আমার সোনার মাছি

বেড়ায় ফুলে ফুলে ;

তেকাটাতে এলে সখা, বন্ধি পথ ভুলে।’

‘হা হা’ করে পাগলিনীর হাসি হেসে এই গান গেয়েই স্বামীকে তার প্রশ্ন—
‘তুমি কি লরেন্স ফস্টার?’ (ব. র. ১ম পৃ. ৪৫০)

‘A document in madness—thoughts and remembrance fitted.’^{১৭} ‘হ্যামলেট’ে মন্তব্য শেক্সপীয়রের। শৈবলিনীর মস্তিষ্ককোষে জড়িয়ে আছে লরেন্স ফস্টারের আতঙ্কজনক স্মৃতি। চন্দ্রশেখর শৈবলিনীকে তার

প্রায়শ্চিত্ত-পীঠ এক অন্ধকার গহ্বা থেকে বাইরে বের করে এনে বলেছিলেন— ‘আমি তোমাকে বাহিরে আনিয়াছি।’ এই ‘বাহির’ শব্দ ঘর-পালানী শৈবলিনীর অযতনে ঘা দিয়ে তার স্নাত্ত অপরাধবোধ ও সেই সঙ্গে তার বাইরের জীবনের ‘বিভীষিকাস্মৃতি’ জাগিয়ে তোলে। তার দুর্বল মস্তিষ্ক ও শরীর তীব্র উত্তেজনার চাপ সহ্যে পারে না। স্বাভাবিক চৈতন্য সে একেবারেই হারিয়ে ফেলে। আর তখনই ফস্টর ও চন্দ্রশেখর তার কাছে একাকার হয়ে যায়। ফস্টরের স্মৃতি প্রবল হয়ে তার ভাবনা গ্রাস করে। ফস্টরই তাকে ঘর থেকে বাইরে এনে বর্তমান দুর্গতির চরম সীমায় দাঁড় করিয়েছে। সেই স্বর্ণকেশ লম্পট তার দুর্দৃষ্টির প্রভু। এই অর্থে, আপাতভাবে এ গান ফস্টরের প্রতি তার তীব্র ক্রোধে, ঘৃণায় ঝিকারে ও প্রতিহিংসাপিপাসায় শ্লেষভরে ঝরে পড়েছে। গান শৈবলিনীর আত্মমোচনের স্বতঃস্ফূর্ত মাধ্যম। পাগলিনীর স্বতঃস্ফূর্তিতে এখন আর কোনো বিধিনিষেধ নেই।

কিন্তু এই গানের নিগূঢ় স্তরে বশীকৃত লোকেরে রেখেছেন অন্য ব্যঞ্জনা। প্রায়শ্চিত্তব্রতী পাপীয়সী শৈবলিনীর আত্মবিচার ও অপরাধের স্বীকৃতি যেন এই গান।

প্রতীকধর্মী বাউল গানে মনকে বলা হয় ‘স্বামী’ বা ‘সাঁই’, ‘মনরাজা’ ‘মনদুরায়’। মনই মানদ্বয়ের প্রবৃত্তিনিবৃত্তি, ধর্মধর্ম, কৃত্যাকৃত্যের নিয়ন্তা। শৈবলিনীর ‘স্বামী’ তার স্বেচ্ছাশীল মন। যেন সে-‘সোনার মাছি’। সং ও শূন্য বস্তুতে তার মতি নেই। সে চঞ্চল প্রবৃত্তিপরায়াণ। ঈশ্বরগণী স্বভাব তার। এই স্বভাববশেই সে প্রতাপের সঙ্গে ডুবে মরতে চেয়েও ভেসে উঠেছে। চন্দ্রশেখরকে বিবাহ করেছে। কিন্তু মনস্থির করে ঘর বসত করেনি। অতীততে ভুগেছে। প্রতাপ বেঁচে আছে জেনে তাকে পাবার আকাঙ্ক্ষায় চঞ্চল হয়েছে। প্রতাপ-তৃষ্ণায় ফস্টারের কবল থেকেও সে মুক্তি নেননি। সুন্দরীর অনুবোধে, সুযোগ পেয়েও ঘরে ফেরেনি সে। তার সর্বনাশা পরিণতির মূল কারণ সে নিজেই। ‘তে-কাটা’ বা মরণফাঁদে এগিয়ে এসেছে সে নিজেরই ভ্রান্তিতে।

নিজের মৃত্যুতেই স্বামীর ভালোবাসাও চিনতে পারেনি সে। সুন্দরী ভৎসনা করেছিল শৈবলিনীকে—‘তুমি অন্ধের অধিক অন্ধ, তাই বুদ্ধিতে পার না যে, তোমার স্বামী তোমায় যেরূপ ভালোবাসেন, নারী জন্মে সেরূপ ভালোবাসা দুর্লভ।’

অবশেষে অশেষ দুঃখলাঞ্ছনা ভোগের মধ্য দিয়ে চিনেছে সে তার হৃদয়বান স্বামীকে। উপলব্ধি করেছে ‘দুর্লভ ভালোবাসা’র স্বরূপ। কিন্তু এই উপলব্ধিই

তার মনে জাগিয়েছে অপরাধবোধ, আত্মপ্রাণি ও অনুশোচনার জ্বালা। এতদিন স্বেচ্ছাপ্রবৃত্তির পক্ষে তার যুক্তি ছিল স্বামী তার প্রতি নিরাসক্ত, অমনোযোগী। তাকে স্খলী করার ক্ষমতা বিদ্যাসক্ত ব্রাহ্মণ চন্দ্রশেখরের নেই। কিন্তু এখন চন্দ্রশেখরের ক্ষমা, ধৈর্য, মমতামাথা কণ্ঠের আহ্বান তার অস্থির হৃদয়ে তাকে চৈতন্যের আলোয় নিয়ে এল। সেই আলো তার প্রকৃত 'মনোচোর'কে নির্ধারণ করেছে, সেই আলোই সনাক্ত করেছে তার অবচেতনতার তলবাসী চোরা মনটির প্রকৃত স্বরূপ। আর তখনই তার অন্তরাত্মা বিবেকের দংশনে পীড়িত হয়ে অসহায় আতিথেয় গানের হাহাশ্বাসে ভেঙে পড়েছে—

‘কি করিলে প্রাণসখী মনচোরে ধরিয়ে

ভাসিল পীরিতি নদী দুই কূল ভরিয়ে ॥’

এতদিন শৈবলিনীর বিবেকের উদয় হয়নি। বেশ ছিল সে অস্থিরপ্রবৃত্তির বেগে প্রতাপ-মুগ্ধ হয়ে। আজ কেন তার ‘প্রাণসখী’ অন্তরাত্মা আবিষ্কার করল নিদারুণ সত্যকে। যে সত্যকে গ্রহণ করার বা অস্বীকার করার ক্ষমতা তার বিবশ মনের নেই।

তার চেতন মন জানে, চন্দ্রশেখর অনুভূতিপরায়ণ সত্যে স্নেহশীল উদার স্বামী। ইহজীবনে তিনিই তার একমাত্র আশ্রয়। কিন্তু তার অবচেতনের চোরামনে সে শিকড় গাঁথা হয়ে রয়েছে বাল্যসখী প্রতাপের জন্যে কামনা। চন্দ্রশেখর আর প্রতাপ—তার পীরিতি নদী এই দুই কূল ভরেই বহে যায় নিরবধি, স্নানীতি আর হৃদয়বেগের পাড় কাঁপিয়ে। কিছুতেই পতিব্রতা হয় না সে। শত প্রায়শ্চিত্ত যোগবলেও একমুখী করা যায় না তাকে।

সমাজনীতি ও হৃদয়-ধর্মের, বিবেক ও স্বভাবপ্রকৃতির টানাপোড়েনে জট পার্কিয়ে যাওয়া দিশেহারা মন তার ফাঁদে পড়া কুরঙ্গিনীর মতো আতঁনাদ করে বুকফাটা গানে। ভাটিয়ালির প্লুত স্বরে ছড়িয়ে যায় তার হৃদয়শ কোন্ জীবন-নদীর ওপারে—‘কি করিলে প্রাণসখী ...’

ক্ষণিকের উৎক্লিষ্ট চৈতন্যই শৈবলিনীকে অচেতনতার আরও গভীর আঁধারে ঠেলে দেয়। বিকারগ্রস্তা হয় সে।

সম্পূর্ণ বিকারগ্রস্তা এই শৈবলিনীকে চন্দ্রশেখর যখন বেদগ্রামে নিজের ঘরে ফিরিয়ে আনলেন তখনও সে গীতিপিপাসা। যেন তার প্রথম জীবনের দাবদাহে শব্দক্ৰান্তর গীতসুধারসে একটু ভিজিয়ে নিলে প্রবল চিত্তপিপাসা কিছুটা মিটেবে। তাই, তার এককালের জল-সই সুন্দরীকে দেখেই দ্রাস্ত বুদ্ধিতে তাকে ‘পার্বতী’ সম্বোধন করে কাতর মিনতি জানায়—‘পার্বতী দিদি, একটি গীত গা না’। অনুরোধ শেষে নিজেই গেয়ে ওঠে আপন মনে, ঠিক পুরোনো দিনের

মতোই। কিন্তু এবার আর সুন্দরী নিষেধ করে না তাকে। পাগলিনী তো সব শাসন অনুশাসনের বাইরে।

এখন শৈবলিনী মন্তকস্থ। অসংকোচে বারায় তার মনের কথা।

‘আমার মরম কথা তাই লো তাই,
আমার শ্যামের বামে কই সে রাই।
আমার মেঘের কোলে কই সে চাঁদ।
মিছে লো পেতেছি পীরিত ফাঁদ।

ষষ্ঠ খণ্ডের পঞ্চম পরিচ্ছেদে পাঠককে আবার ‘বেদগ্রামে’ ফিরিয়ে এনে বস্তু লিখেছেন—‘বহুকণ্ঠে চন্দ্রশেখর শৈবলিনীকে স্বদেশে লইয়া আসিলেন।’ কিন্তু এ কোন্ শৈবলিনী? অনেক দুঃখের মধ্যে এমন চন্দ্রশেখরের জীবনে তাঁর এ কোন্ স্ত্রীকে ফিরিয়ে আনলেন। কোথায় তাঁর চাঁদের কিরণবর্ষা শাস্ত গৃহদীপ্ত। সুখোদয় এ জীবনে তাঁর হল না। এত যে ভালোবাসাভরা আয়োজন সব ব্যথা হল। যেন এই করুণ সত্য এ গানের মর্মবাণী।

কিন্তু এ গানের ‘মরম কথা’ লুকিয়ে আছে অনুস্ত প্রশ্নে। সে ‘রাই’ সে ‘চাঁদ’ নেই কেন? রাই উন্মাদিনীর ‘শ্যাম’ কে? ‘চাঁদ’ই বা কি? কোন্ ‘শ্যাম’কে পেলে ‘রাই’-এর সব দুঃখ ঘোচে? সে কি চন্দ্রশেখর?

অসংলগ্ন প্রলাপে পাগলিনী প্রথমেই জানিয়েছিল প্রতাপের প্রেমই তাকে গ্রাস করেছে।

‘একটি মেয়ে ছিল, তার নাম শৈবলিনী, আর একটি ছেলে ছিল, তার নাম প্রতাপ। একদিন রাতে ছেলেটি সাপ হয়ে বনে গেল; মেয়েটি ব্যাঙ হয়ে বনে গেল। সাপটি ব্যাঙটিকে গিলিয়া ফেলিল। আমি স্বচক্ষে দেখেছি।’

(ব. র. ১ম. পৃ. ৪৫০)

এই সাপ কি শৈবলিনীর অপরূপ কাম বাসনার প্রতীক? অচিরতার্থ বাসনাই তো ‘রাই’ উন্মাদিনীকে কিছুতেই সুস্থ হতে দেয়নি। তার ‘অন্ধত্ব’ জীবনেও ঘোচেনি। উজ্জ্বল শাস্ত বুদ্ধির উদয় হয়নি কখনো। মন ও জীবনের অন্ধকার ঘোচানো সুখ ও শাস্তি এ জনমে পায়নি শৈবলিনী। চন্দ্রশেখরকে ভালোবাসার কত রকম কৌশল—প্রায়শ্চিত্ত, যোগবল, চিত্তশুদ্ধি সবই শেষ পর্যন্ত মিথ্যা প্রতিপন্ন হয়ে গেছে।

স্নায়বিক চাপে মস্তিষ্কের বিকারে যুক্তিবুদ্ধি ও কান্ডজ্ঞানের সুশৃঙ্খল চেতনা যখন ওলটপালট হয়ে অতলে তলিয়ে যায়, তখন ওপরে ভেসে ওঠে লোকসজ্জা ও সমাজনীতির ভয়ে এতদিন কুঁকড়ে থাকা অবচেতনা। রক্তচক্ষু

সমাজের তর্জনী-সংকেত অগ্রাহ্য করে হাহা-হাসি আর অসম্বন্ধ উদ্ভট-প্রলাপে অতি সহজেই তাই করে পড়ে এতকালের অবদমিত মনের কথা।

শৈবলিনীর প্রলাপ-গীতি তার অন্তরমোচিত সত্য ভাষণ। পাগলিনী কপটতা জানে না।

কিন্তু শৈবলিনীর শেষ গান শৃঙ্খলই পাগলিনীর মরম কথা নয়। ‘আমার’ শব্দে মেশানো রয়েছে বিষ্কমেরও নিজস্ব ভাব-কসত্তা। শৈবলিনীর গানের ভেতর দিয়ে তিনি শোনাতে চান তাঁর নিজেরই মনের কথা।

পরকীয়ত্বের ব্যঞ্জনামাখা ‘মদনমোহন’ ‘মনচোর’ ‘শ্যাম’ ‘রাই’ শব্দ ‘চন্দ্রশেখর’ উপন্যাসে বিষ্কম অকারণে ব্যবহার করেননি। নির্মম স্মৃতিশাসনে বাধ্যতামূলক বিবাহে শৈবলিনী প্রতাপের পরকীয়া। কিন্তু অন্তরের অচ্ছেদ্য বন্ধনে প্রতাপই তো তার স্বকীয়। শৈবলিনীর বিষয় জীবনে একমাত্র প্রতাপ-চন্দ্রই সুখের আলো। চন্দ্রশেখরকে ভালোবাসার শত চেষ্টা তার যে নিছকই আত্মপ্রতারণা।

ব্রাহ্মণ চন্দ্রশেখরের উদ্দেশ্যে যোগবলে সম্মুখা শৈবলিনীর তীক্ষ্ণ প্রশ্ন ছিল—
‘এক বোঁটায় আমরা দুইটি ফুল বনমধ্যে ফুটিয়া ছিলাম—ছিঁড়িয়া পৃথক করিলে কেন?’
(ব র. ১ম, পৃ. ৪৬৮)

পাগলিনীর জিজ্ঞাসা—‘তুমি কি লরেন্স ফস্টর?’ ব্রাহ্মণ চন্দ্রশেখরকে খাড়া করে ভাটপাড়ার স্মার্ত ব্রাহ্মণদের উদ্দেশ্যেই এ সব প্রশ্ন বিষ্কম তুলেছেন। তাঁর জিজ্ঞাসা—শৈবলিনীকে ‘কুলটা’ ‘পাপিষ্ঠা’ পরিণত করার জন্যে প্রকৃত দায়ভাগী কে? কে তার করুণ নাটকের সূত্রধার?

স্মার্ত ব্রাহ্মণ-পণ্ডিত সমাজের উদ্দেশ্যেই বক্তব্য ছিল বিষ্কমের—যদি বিধি-নিষেধের বেড়া ডিঙিয়ে বাল্যপ্রণয়ীযুগলের প্রার্থিত মিলন ঘটত, তবে কোনোদিন শৈবলিনী গাইত না ‘ঘরে যাব না’ গান। প্রতাপকে জীবনসাথী করে সহজ স্নোতবহা জীবনে কত স্বাভাবিক স্বচ্ছন্দ হত তার সুখের সীতার।

বিষ্কমের অভিমত—অনড় স্মৃতিশাসনের বল-প্রয়োগেই শৈবলিনী দ্রষ্ট, উদ্ভ্রান্ত, বিকারগ্রস্ত।

মননস্মৃতির প্রবল চাপে ঘনিয়ে ওঠা কত ট্র্যাজেডির জন্যে যে বেদনা মনে মনে বইতেন বিষ্কম, শৈবলিনীর করুণ জীবনচ্ছবি এঁকে তারই গানে গানে সব বাধাবন্ধন টুটে সে ব্যথা প্রকাশ করেছেন তিনি। ‘বঙ্গদর্শন’ের ‘জাতিভেদ প্রথা’ স্তম্ভের আর তাঁর প্রয়োজনই হয়নি।

এর আগে ‘বিষবৃক্ষে’ বিষ্কম সুনীতিবিদ স্মৃতিশাস্ত্রাচার্যদের সোজাসুজি

ঠেস্ দিয়ে হরিদাসী বৈষ্ণবীর গান শুনিয়েছিলেন। সেখানে রামপ্রসাদী ৮৭-এর ‘ঠাকরুন বিষয়’-এর আড়ালে ধর্মধর্মের সতর্ক প্রহরী ভট্টাচার্যদের উদ্দেশ্যে ব্যঙ্গ চিত্তরে উঠেছিল। চতুর দেবেন্দ্র মূঢ়কি হেসে স্বর্ঘমুখীকে শুনিয়েছিলেন এই গান —

‘স্মৃতিশাস্ত্র পড়ব আমি ভট্টাচার্যের পায়ে ধরে।

ধর্মধর্ম শিখে নেব কোন বেটি বা নিন্দে করে ॥’

ধর্মশাস্ত্রের ধর্মোপদেশটা হবার যোগ্যতা আছে কিনা, এবং ‘লোকহিত’ কথার সংজ্ঞা কি, এই দুই প্রশ্নের বিচার নিয়েই কাটালপাড়ার নব্য পণ্ডিত ও ভাটপাড়ার প্রাচীনপন্থী পণ্ডিতদের মধ্যে ছিল বিতর্ক মতভেদ মনকষাকষি। পাশ্চাত্য শিক্ষায় সুপণ্ডিত বঙ্কিম যুক্তি বুদ্ধি দিয়ে ধর্মশাস্ত্রের সংকীর্ণ দৃষ্টি ও অসারতা প্রমাণ করতে চেয়েছিলেন। প্রাচীনপন্থী সংস্কারবদ্ধ পণ্ডিতেরা এ কারণেই বঙ্কিমের প্রতি ছিলেন বিশেষ বিরক্ত। তার প্রত্যক্ষ প্রমাণ পাওয়া গিয়েছিল অনেক পরে—১২৯৯-এ ‘জন্মভূমি’র ভাদ্র সংখ্যায় প্রকাশিত পণ্ডিত পণ্ডানন তর্করত্নের ‘বঙ্কিমবাবুর সমুদ্রযাত্রা’ প্রবন্ধে।

এই প্রবন্ধ থেকেই ধারণা হয়, ভাটপাড়ার গোড়া আচার্যেরা মনে করতেন, বঙ্কিম ধর্ম-বিষয়ে অনভিজ্ঞ, শাস্ত্রজ্ঞান তাঁর অল্প এবং প্রাজ্ঞ পণ্ডিতদের কাছে শাস্ত্রের সন্নিবন্ধ স্থল জিজ্ঞাসা না করার জন্য নরকে পতিত হবার যোগ্য। মহাভারতের একটি শ্লোক উদ্ধার করেই তাঁরা পরোক্ষভাবে বঙ্কিমকে নিন্দা করতেন। শ্লোকটি হল—

যথা চান্দ্রপশ্নুতো মূঢ় ধর্মাণামবিভাগাবিৎ ।

বন্ধানপশ্নুতা সন্দেহং মহচ্ছদ্মনিমিতোহহঁতি ॥ (৬৯।অঃ।৫৪)

(শাস্ত্রজ্ঞান যার অল্প, সেই মূঢ়, ধর্ম বিচারে অক্ষম ব্যক্তি বৃন্দদের কাছে সন্নিবন্ধস্থল জিজ্ঞাসা না করায় এই সংসার থেকে মহানরকে পতিত হবার যোগ্য।)

বঙ্কিম তাই ‘দেবেন্দ্র’র ছদ্মবেশে ভট্টাচার্যদের পায়ে ধরে শাস্ত্র পড়ে ধর্মধর্ম শিখতে চেয়েছিলেন। তাঁর বক্তব্য ছিল—সমাজের হিতের জন্যেই ধর্মশাস্ত্র। কিন্তু নির্বিচারে শাস্ত্রবচন পালন করলেই কি হিত হয়? ‘বিষবৃক্ষে’র গোড়া-পত্তন শাস্ত্রাচার্যরাই কি করেনি?

‘সদাস্ত্যপ্রিয়বাদিনী স্ত্রী অপ্রিয়বাদিনী হলে পুনর্নির্বাহ করা যায় (দ্রঃ বহু-বিবাহ ব. র. ২য় পৃ. ৩১৬)। শাস্ত্রগত এই সূত্রানুসারে স্ত্রী-সুখ বিগত হতভাগ্য দেবেন্দ্রই ন্যায্য অধিকার ছিল বহুবিবাহের এবং সেই সঙ্গেই লোক-

হিতকর বিষয়বিবাহের। কুন্দকে বিবাহ করলে একই সঙ্গে তাঁর এবং সংসারের মঙ্গল হত। 'বিষবৃক্ষে' রচিত হত না আর তাহলে।

কিন্তু 'বন্ধ্যাস্তমিধিবেদ্যাস্তে'—স্বামী বন্ধ্য হলে অধিবেদন বা অতিরিক্ত বিবাহ গ্রাহ্য—শাস্ত্রনীতির এই কৈফিয়ত দিয়ে কুন্দকে বিবাহ করলেন নগেন্দ্র। লোকহিত হল কি?

কেবলই কামনার বশে, সূর্যমুখীর মতো পতিপ্রাণা স্বামীকে দঃখী করে শাস্ত্র ও প্রগতির মূখরক্ষা করলেন যিনি সেই নগেন্দ্র কি দেবেন্দ্র চেয়ে কম কামরূপ, প্রবণক ও পাপিষ্ঠ? দত্ত ঠাকরুন বেচারী সূর্যমুখীকে উপলক্ষ্য করে 'হরিদাসী' বৈশী দেবেন্দ্রর শ্লেষণাণিত গান তো বঙ্কিমেরই 'মাম কথ'। বিধবা কুন্দর কুল-মান প্রহরায় সতর্ক ছিলেন সূর্যমুখী। কিন্তু নিজের স্বামীর লাম্পট্য তাঁর কড়া চোখ ফাঁকি দিয়েছিল।

বঙ্কিমের বক্তব্য—ধর্মধর্ম আইন বা শাস্ত্রে নির্দিষ্ট হয় না। মানুষের বিবেকই তার ধর্মধর্মের প্রকৃত নিয়ামক।

'বিষবৃক্ষে' মাতাল দেবেন্দ্রকে দিয়ে বঙ্কিম গাইয়েছিলেন—

'মন বাক্ষ তার লজ্জা তাল
কল কোরে তার ভাঙলে ডালা'

বৃকের মধ্যে গুম্বোনো বিদ্রোহে, মরচে পড়া মৃত শাস্ত্রীয় সংস্কারে আঘাত হানতে চাইছিলেন তিনি। মনের সব সংকোচের আগল ভেঙে কৌশলে বলতে চাইছিলেন রূঢ় সত্য সব কথা। কিন্তু অবরুদ্ধ ক্রোধের উত্তেজনায় বড় ককশ হয়েছিল সে গানের ভাষা—'ভাঙা বাক্ষে মেরে নাতি'। সংযত মন এ গান তাই পরে বর্জন করেছিল।

কিন্তু 'চন্দ্রশেখরে' পাগলিনীর গানে প্রলাপের ভঙ্গিতে বঙ্কিম হয়েছেন অসংকোচ। মুক্ত কণ্ঠে ব্রাহ্মণ স্মার্ত-সমাজের বিরুদ্ধে জানিয়েছেন তাঁর বিক্ষোভ।

গানের ছলে মনের কথা বরানোর কৌশল বঙ্কিম ভালোই শিখেছিলেন।

'চন্দ্রশেখরে'র পঞ্চম খন্ড তৃতীয় পরিচ্ছেদ-এর নাম 'নৃত্যগীত'।

এই দৃশ্যে বঙ্কিম দুই শ্রেষ্ঠ আহুত উচ্চাঙ্গ নাচ-গানের আসরে মনিয়াবাসী-এর 'সন্দী খিয়াল' শুনিয়েছেন। এ কালের গানের বৈঠকের বিশেষ প্রকৃতি ও সেই সঙ্গে এদেশের বাঙ্গালী সংস্কৃতির পরিচয় পেশ করাই বঙ্কিমের উদ্দেশ্য।

বঙ্কিম জানতেন বাঙ্গালী সংস্কৃতির কথা না বললে তাঁর বাংলা গানের পূর্নঙ্গ প্রতিবেদনে খঁড়ত থেকে যাবে।

'বিষবৃক্ষে' বঙ্কিম নবাবদ-কালচার-এর পাশাপাশি দেশী বাংলাগানের

খারার ক্রমাধীন্যের রূপরেখা একেইছিলেন। দেখিয়েছিলেন গান এ যুগে
 বারোয়ারী সমাজের মনোরঞ্জনের উপকরণ। 'হরিদাসী বৈষ্ণবী'রা ঝুলি ভরে
 একালে গান ফিরি করে বেড়ায়। গান এখন পণ্যসামগ্রী এবং চতুর ও অভিসন্ধি-
 পরায়ণের মতলব সিদ্ধির অন্যতম উপায়।

উনিশ শতকের উত্তরপাদেই দেখা যায় যুগজাত সমাজের চাহিদায় গান তার
 মৌলি চরিত্র থেকে ভ্রষ্ট। এই স্থলনের ফলেই ভক্ত জয়দেবের থেকেও ভোগের
 কবি জয়দেবই জনপ্রিয়। বিদ্যাপতি চন্ডীদাস প্রমুখ মহাজন পদকর্তারা ঢপ,
 কবি, যাত্রা-গানের প্রাবল্যে প্রায় বিস্মৃত। অপ্ৰাকৃত প্রণয় ও ভক্তিরস একালের
 'বিরহ' 'সখী সংবাদের' তারল্যে মিশে সরল বিনোদনবিষয় মাত্র। কৃষ্ণযাত্রা
 কোণঠাসা হয়েছে 'বিদ্যাসুন্দর পালা'র থেমটা নাচগানের জনপ্রিয়তায়। যাত্রা
 গানের চাহিদাও শেষে কমে গেছে থিয়েটারের রংদার চটুল সস্তা গানের
 আকর্ষণে। এক নব্য শহুরে ভাইফোড় বাবু-কালচার-এর দাপটেই বাংলার দেশী
 গান তার সহজ শুদ্ধ স্বভাব হারিয়ে 'কলঙ্ক ফুলের' গানে তখন পরিণত।

'চন্দ্রশেখরের' 'নৃত্যগীত' দৃশ্যে পাওয়া যায় মার্গসঙ্গীতের ধ্রুব-পদ ভ্রষ্ট
 হবার কারণ এবং সেই ভ্রষ্ট উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের পটভূমির ও তার গায়ক ও শ্রোতার
 বিবরণ।

বিলাস বৈভবে মোড়া ধনকুবেরের জলসাঘরের বর্ণনা দিয়ে এই অধ্যায়ের
 শুরু—

মুঙ্গেরে প্রগল্ভ অট্টালিকা মধ্যে স্বরূপ চন্দ্র জগৎ শেঠ এবং মাহতাবচন্দ্র
 জগৎ শেঠ দুই ভাই বাস করিতেছিলেন। তথায় নিশীথে সহস্র প্রদীপ
 জ্বলিতেছিল। তথায় শ্বেতমর্মর বিন্যাস শীতল মন্ডপ মধ্যে নর্তকীর
 রঙ্গাভরণ হইতে অসংখ্য দীপমালা রশ্মি প্রতিফলিত হইতেছিল। ..

দীপ-রশ্মি, উজ্জ্বল প্রস্তরস্তম্ভে উজ্জ্বল স্বর্ণমুক্তা খচিত মসনদে, উজ্জ্বল
 হীরকাদি খচিত গন্ধপাত্র, শেঠদিগের কণ্ঠ বিনাম্বিত স্কুলোজ্জ্বল মুক্তাহারে,
 নর্তকীর প্রকোষ্ঠে কণ্ঠ, কেশ, এবং কর্ণের আভরণে জ্বলিতেছিল। তাহার
 সঙ্গে মধুর গীতশব্দ উঠিয়া উজ্জ্বল মধুরে মিশাইতেছিল।

(ব র. ১ম. পৃ ৪৫৫)

ঐশ্বর্যমণ্ডিত সঙ্গীতসভায় নর্তকী মনিয়াবাঈ গাইছিল 'সনদী থিয়াল'
 —'শিথো হো ছল ভাল'।

মার্গ সঙ্গীতের প্রধান দুই ধাড়া ধ্রুপদ ও থিয়াল। ধ্রুপদ মূলত ঈশ্বর ও
 প্রকৃতিবন্দনামূলক ধ্যানগম্ভীর গান। অধ্যাত্ম ভাবসাধনা এ গানের আদর্শ।

‘খিয়াল’ের সৃষ্টি বাদশাহ-নবাবদের চিন্তচমৎকৃতি ও মনোরঞ্জনের খাতিরে ।
মুসলিম গায়ক বা ‘কবাল’ এ গানের জন্মদাতা ।

আলাউদ্দীন খলজীর সভাগায়ক আমীর খস্রু (১৪শ শতক), জৌনপুরের শাসক হুসেন শাহ শরকী (১৫শ শতক), ওস্তাদ সদরঙ্গ (১৮শ শতক) এবং মুহম্মদ শাহ (১৭১৯—১৭৪৮) ‘খ্যাল’ বা ‘খিয়াল’ গানের অভ্যাস, সমৃদ্ধি, প্রসার প্রতিপত্তির মূলে ।

নবাব বাদশাহরা ছিলেন মূলতঃ দ্রৌণিক আমোদপ্রিয় । অর্থাৎ নৃত্য গীত ও বাদ্যে সমান আকৃষ্ট । তাঁদেরই আগ্রহ উৎসাহ ও ব্যক্তিত্ব প্রভাবে অথবা প্রতিভায় এদেশে মার্গসঙ্গীত বৈচিত্র্য ও বিস্তৃতি লাভ করে ।

‘বঙ্গদর্শন’ মুসলমানদের সঙ্গীত-সংস্কৃতির প্রশংসা করেন বিশেষভাবে ।
১২৭৯ র বৈশাখ সংখ্যায় ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধের লেখক মন্তব্য করেন—

মুসলমানের আগমনে ভাৰতবৰ্ষের অনেক লাভ হইয়াছে । সঙ্গীত বিষয়েও তাহা দেখা যায় ।...

...মুসলমানেরা হিন্দুদিগের সঙ্গীতশাস্ত্র আদ্যোপান্ত গ্রহণপূৰ্বক নানা উন্নতি সাধন করিয়াছে । অর্থব্যয় ও উৎসাহের দ্বারা সঙ্গীত অননুশীলন প্রবল রাখিয়াছিল এবং যজ্ঞের দ্বারা তাহার উন্নতি সাধন করিয়াছে ।...

ধ্রুপদ ব্যতীত খয়াল, টম্পা, ঠুংরি ইত্যাদি মুসলমানদের প্রযুক্ত প্রকাশ হইয়াছে, রাগরাগিণী অনেক বাড়িয়াছে, এবং তালের নূতন পদ্ধতি ও তাহার চমৎকার পারিপাট্য ইহাদের দ্বারা প্রতিষ্ঠিত ।

১২৮০-র ফাল্গুন সংখ্যায় রামদাস সেন তাঁর ‘ভারতবর্ষের সঙ্গীত শাস্ত্র’ প্রবন্ধে একই কথার সমর্থনে লেখেন—

মুসলমানেরা হিন্দুদিগের ঘেরূপ অন্যান্য কীর্তিকলাপ ধ্বংস করিয়াছিলেন সঙ্গীত সম্বন্ধে সেমত দুর্ব্যবহার করেন নাই, এমন কি ইহারা যদি সঙ্গীতের চর্চা না রাখিতেন তাহা হইলে একালের মধ্যে সঙ্গীতবিদ্যা একেবারে লোপ পাইত । ...মুসলমানেরা সঙ্গীতে অত্যন্ত অনুরক্ত হইয়া উঠিলেন—দ্রৌণিক আমোদ পৃথিবীর সার স্থির করিলেন ।

প্রমোদবিলাসী মুসলমান সুলতান বাদশাহরাই সঙ্গীতকে সুখসম্ভোগ ও আমোদস্বর্গীর বিষয় করেন । চিন্তাবিনোদনের জন্য ধ্রুপদী মার্গসঙ্গীতের অঙ্গে গায়কের ব্যক্তিত্ব ও মনের রঙ লাগিয়ে সৃষ্টি হয় রঙীন গান । ‘ধ্রুপদ ব্যতীত খিয়াল, টম্পা, ঠুংরি’ রঙীন গানের পর্যায়ভুক্ত । ভাবানুভূতির রঙ লাগিয়ে, তান বিস্তারের মধ্য দিয়ে নানান চমক সৃষ্টি করে, কণ্ঠ কেরামতি

দেখিয়ে শ্রোতার মন রাঙানো এই চিত্তরঞ্জিনী মার্গসঙ্গীতের লক্ষ্য। ধ্রুপদের অধ্যাত্ম ভাবমণ্ডিত ধ্যানগম্ভীরতা খিয়ালে নেই। খিয়ালে আলাপেরও বাহুল্য নেই। তানকর্তব্যই এর বিশেষত্ব। ধ্রুপদের চার স্তবকের বদলে এর দুই স্তবক বা তুক্।

প্রমোদ বিলাসের প্রয়োজনেই খিয়াল যখন নটীর কণ্ঠলগ্ন হল তখন নর্তকীর চপল নৃত্যছন্দের সঙ্গতে এ গান আরও লঘুস্তরে নেমে এসে রূপ নেয় 'ঠুম্রির'। 'ঠুম্রি' এবং 'টম্পা' উচ্চাঙ্গ গানের লঘুকরণ। খিয়াল প্রভৃতি রঙীন গানের উৎপত্তি ও পোষকতা নবাব বাদশাহর দরবার সভায়। দরবার নটী ও কলাবস্তুরাই এ গানের মূল আধার। সঙ্গীতরসিক ও গুণী নবাব বাদশাহদের গৌরব ও আভিজাত্যের সঙ্গেই এঁদের মর্যাদা জড়িত ছিল। যোগ্য সম্বাদারের মনোরঞ্জনার্থে বিনোদিনী নটীদেরও তাই উপযুক্ত রিওয়াজ ও তালিমে হতে হত নৃত্যগীত পটীয়সী বিদগ্ধ কলাবতী। শিক্ষা গৌরবে ও দরবারী পৃষ্ঠপোষকতার আভিজাত্যে তাঁরা ছিলেন সম্ভ্রান্ত 'বাদ্জী'। তাঁদের রত্নমণ্ডিত মহার্ঘ বেশভূষা দরবারী জীবনভঙ্গিরই সূচক।

'চন্দ্রশেখরের' 'নৃত্যগীত' দৃশ্যের 'মনিয়াবাদি'ও নন সাধারণ নাচনেওয়ালী। মীরকাশেমের রাজকীয় সঙ্গীতদরবার তাঁর প্রেক্ষাপট। যদিও আপাতত তাঁর আহ্নায়ক জগৎশেষ ভ্রাতারা।

রাগরাগিণীর বিস্তারে হিল্লোলিত তানে চমৎকৃতি এনে আন্দোলিত দেহ ভঙ্গিমা 'মনিয়াবাদি' শ্রোতাদের মন আকর্ষণের চেষ্টা করছিলেন। কৈদার, হাম্বির, ছায়ানট রাগের কুশলী পেশকারিতে, তিনি তাঁর সঙ্গীত কৃতিত্বের প্রমাণ রাখছিলেন। বণিকের উল্লেখে মানিয়া তাই 'বাদ্জী'।

এই বাদ্জী পরিবেশিত গানকে বণিক বলতেন 'সনদী খিয়াল'। সম্ভবতঃ খিয়াল গানের বিশেষ বৈচিত্র্য রূপ 'ছোট খিয়াল'ধর্মী 'ঠুম্রি'র কথাই বণিক এ গানে বোঝাতে চেয়েছেন।

লক্ষ্যের নবাব ওয়াজিদ আলি শাহ ছিলেন 'ঠুম্রির' অন্যতম প্রবর্তক ও পৃষ্ঠপোষক। তাঁর বিখ্যাত সভাগায়ক সনদপিয়া রচিত খিয়ালধর্মী 'ঠুম্রি'ই হয়তো সেকালে 'সনদী খিয়াল' নামে প্রচলিত ছিল। 'শিখো হো ছল ভালা' সেকালের কোন জনপ্রিয় ঠুম্রির কলি কিনা জানা যায় না। তবে এই গীতকলি বণিক 'বিষবৃক্ষে'র প্রথম সংস্করণে দেবেন্দ্রের মূখেও শুনিয়েছেন।

প্রবন্ধ সঙ্গীত, উচ্চাঙ্গ কীর্তন ও ধ্রুপদ গান অভিসিঙ্গিত বাংলাদেশে 'খিয়াল' গান ও বাদ্জী সংস্কৃতির অনুপ্রবেশ মূলসিলসিলাসকদেরই অনুসঙ্গী

হয়ে। একদা তা সম্পূর্ণত দরবারী অবরোধে লালিত হয়েছে। বঙ্কিম তার ইঙ্গিত ‘দুর্গেশনন্দিনী’তে কতলু খাঁর নৃত্যসভায় ‘কপালকুণ্ডলা’র ‘মতিবিবি’ মারফত রেখেছেন। কিন্তু কালক্রমে ধূর্ত বণিক ইংরেজদের অগ্রাসীপনায় যখন নবাবী আমল অস্তোন্মুখ, তখন দরবার-নটীদেরও সম্ভ্রান্ত বনেদে চিড় ধরে। রুজি-রোজগারের তাগিদেই তাঁরা আর দরবারের গুণগুণ পরিমন্ডলে বাঁধা থাকতে পারেন না। ক্রমে নবাব বাদশাহদের পুরোপুরি পতন হলে কুঠিয়াল বানিয়া ইংরেজদের দৌলতে ইঠাৎ-নবাব বৈশ্য সমাজেই উৎপত্তি হয়। তাঁরাই নবাবী চাল ও মেকি আভিজাত্যের ঠাট বজায় রাখতে পোষণ করেন বাঙ্গালীদের। অষ্টাদশ শতকের শেষ থেকেই বাঙ্গালীরা আর নন ‘দরবার-নটী’। তাঁরা আসর করেন খনকুবেরের জলসাঘরে। মুরজরো নেন নুন তেলের দরদাম কষা ‘শেঠ ভ্রাতা’দের মতো সঙ্গীতবোধহীন কুঠিয়াল বানিয়াদের কাছে। সঙ্গীত সুখ সম্ভোগের জন্যে এই বণিকরা নৃত্যগীতের আয়োজন করেন না! সঙ্গীত সভা আসলে তাঁদের গোপন কারবারি বৈঠকের ছল।

তাই ‘চন্দ্রশেখর’ের গুণবতী রূপসী মনিয়াবাঈ যখন রাগরাগিণীর শিল্পায়নে মগ্ন তখন তার সুরমূর্ছনা শ্রোতৃবর্গের শেঠদিগের ‘অন্তঃকরণে কিহুই মিশিল না’। ‘কাপড়া’ ও ‘নমকের’ ব্যাপারী আর্মেনীয় গুরগণ খাঁ ও শেঠভ্রাতারা ‘রুপেয়া, নোক্সান দর্শনী’, প্রভৃতি ছেঁদো কথায় আপনাদিগের পরামর্শ স্থির করিতে লাগিলেন।’ (ব. র. ১ম. পৃ. ৪৫৬)

মীরকাশেমের অগোচরে গোপন ষড়যন্ত্রে মিলিত হবার জন্যেই এই সঙ্গীতের আসর।

বিনা কারণে জগৎশেঠদিগের সঙ্গে গুরগণ খাঁ দেখাসাক্ষাৎ করিলে নবাব সন্দেহযুক্ত হইতে পারেন এই বিবেচনায় জগৎশেঠরা এই উৎসবের সৃজন করিয়া গুরগণ ও অন্যান্য রাজ্যমাত্যবর্গকে নিমন্ত্রণ করিয়াছিলেন।

নৃত্যগীত উপলক্ষ্য মাত্র। জগৎশেঠরা বা গুরগণ খাঁ কেহই তাহা শুনিতেন- ছিলেন না। সকলে যাহা করে তাঁহারাও তাই করিতেছিলেন। শুনিবার জন্য কে কবে সঙ্গীতের অবতারণা করায়। (ব. র. ১ম. পৃ. ৪৫৬)

শেষের এই শ্রেয়মন্তব্য বঙ্কিম তাঁর নিজের কালের চরিত্রদ্রষ্ট ‘বাদিনাচের’ আসর এবং তার আহ্বায়কদের উদ্দেশ্যেই ছুঁড়েছেন।

বৈষয়িক কাজকর্মের প্রয়োজনে মুরসী রাজাদের আহূত মিলনসম্মুখায় ইংরেজ অভ্যাগতদের সঙ্গে খানাপিনা ও বাঙ্গালী গান নাচ উপভোগের নজির উনিশ শতকের গোড়া থেকেই পাওয়া যায়। রামমোহনের বিখ্যাত ভোজসভায়

নিকী বাঈজীর নাচ কিংবা প্রিন্স স্বারকানাথের বেলগাছিয়া ভিলার পার্টি' সে কালের গল্পকথা ।

এদেশে বাঈজী সংস্কৃতি ক্রমেই জড়িয়ে যায় ধনাঢ্য বাঙালীর বিলাসব্যসনে নানা উৎসব অনুষ্ঠানে । সামাজিক মর্যাদা ও বৈভবের জাঁক দেখানোই ছিল সেইসব অনুষ্ঠানের উদ্দেশ্য । রামমোহনের আমলের প্রাচ্য ক্যাটালন নিকী বাঈজী থেকে শুরু করে বিশ শতকের গোড়ার জোহরাবাদি, মালকাজান, গওহর-জানের আমল, এই একশ বছরের বাঈজী প্রতিপত্তির সময় সীমায় এর অজস্র উদাহরণ ছড়ানো । জোড়াসাঁকো অথবা পাথুরেঘাটার ঠাকুরবাড়ি, কলকাতার বিখ্যাত মল্লিক, শীল, কিংবা বড়াল বাড়ির যে কোনো সামাজিক কাজ যেমন—বিবাহ, অন্নপ্রাশন এমন কি দুর্গোৎসবেও বাঈজী গান আয়োজিত হত । বঙ্কিম নিজের অভিজ্ঞতায় বলেছেন এই সব হুজুগে আসরে প্রকৃত সমঝদারের উপস্থিতি হয় করগোনা ।

১৮৫৭য় ওয়াজিদ আলি শাহ মেটেবুরুজে স্থায়ী হন । তাই বঙ্কিমের সামনেই দরবারী সঙ্গীতসভা ও সংস্কৃতির আসল জগৎ খুলে যায় । নবাবের সঙ্গীত দরবারের সঙ্গে পাথুরিয়াঘাটার ঠাকুরবাড়ির সঙ্গীতসভার গুণী-বিনিময় হত । যদুভট্টও নবাবের দরবারে সম্মানিত হন ।

ওয়াজিদ আলির হারেম ও সঙ্গীত দরবার গুণী বাঈজী সমৃদ্ধ ছিল । একশো বাঈজীকে বিবাহ করে তিনি নাকি 'পরীস্তানী হারেম' বানিয়েছিলেন । লক্ষ্মীপুর বিখ্যাত বাঈজী রাজিয়া ছিলেন তাঁর অন্যতম বেগম ।^{৫৮}

ওয়াজিদ আলির কলকাতায় আগমনের পরে এদেশে বাঈজী সমাগম বাড়ে । সেই সঙ্গে 'ঠুমরি'র প্রচলন ও জনপ্রিয়তা বেড়ে যায় । আগে উচ্চাঙ্গ গান বলতে বোঝাত ধ্রুপদ গানের বৈঠক । উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধে এদেশে কালোয়াতী গান বলতে 'খিয়াল' ও 'ঠুমরি' । আর 'ঠুমরি' বলতেই বাঈজী । বঙ্কিমের 'ঢেঁকি'-রূপী কমলাকান্তও স্বর্গে ধান ভেনে পদ্রুস্কার পান 'একঘণ্টার জন্য উর্দু-বাঈজী'র সঙ্গীত । অবনীন্দ্রনাথ তাঁর স্মৃতিচারণে^{৫৯} জানান কাশী কিংবা কণাট থেকে নাম করা বাঈজী এলেই তাঁরা ছেলে-ছোকরারা মিলে তাঁদের নাচ গান দেখার জন্য পাগল হতেন । অবনীন্দ্রনাথ বৃদ্ধা শ্রীজানবাদি-এর অসামান্য সঙ্গীত কৃতিত্বের কথা জানিয়েছেন । এই শ্রীজানবাদি উনিশ শতকের সত্তরের দশকে জয়পুর থেকে কলকাতায় আসেন । তিনি ছিলেন সেকালের নামকরা বাঈজী । কানাড়া ও ভৈরবীতে সিন্ধু ছিলেন তিনি ।

ওয়াজিদ আলি শাহ নিজে 'অখতর পিয়া'^{৬০} নামে 'কহনু ঠুমরি' লিখতেন ।

পেশোয়ার চাপিয়ে বাদ্জীদের মতো নাচতেন গাইতেন। বৃজ্ ভাষায় গাওয়া প্রেম ও বিরহভাব প্রকাশক ‘চুমুরি’কে ভাবপূর্ণ নাট্যগীতরূপে তিনিই প্রচলন করেন। গানের ভাষাকে সুরের মাধ্যমে বিচিত্র ভঙ্গিতে ব্যাখ্যাত হবার সুযোগ করে দেন তিনি।

ঊনবিংশ শতকের দ্বিতীয়পাদে কলকাতার সঙ্গীত-জগতের বিশেষভাবে হিন্দুস্থানী গানের ক্ষেত্রে ওয়াজিদ আলি শাহ উল্লেখযোগ্য ব্যক্তিত্ব। ‘বঙ্গদর্শন’-এর সঙ্গীত সম্পাদনা নজরেও এই সঙ্গীতসর্বস্ব নবাব ধরা পড়েছেন। ১২৮০-র কার্তিক সংখ্যায় ‘যাত্রা’ প্রবন্ধে ‘বঙ্গদর্শনে’ এর সম্পর্কে মন্তব্য—

লক্ষ্মীউয়ের নবাব বুলবুলি। তাঁহার এক সুর। তিনি বুলবুলি হইয়া এক সুক্ষ্মশাখায় বসিয়া মস্তক হেলাইয়া অর্ধমুদিত নয়নে আত্মা গাইতেছিলেন। যখন তাঁহার মর্মকথা আত্মায় গাইয়াছিলেন, তাঁহার মানসিক শক্তি তখনই বৃদ্ধা গিয়াছিল।

ইংরেজের হাতে এক বাক্যে গদী সঁপে দিয়ে যে নবাবশাহ গানের কলি মুখে নিয়ে নিবাসনে যান তাঁর সম্পর্কে ‘বঙ্গদর্শন’ের কোনো উচ্চ ধারণা নেই। তাঁকে ‘বঙ্গদর্শন’ যাত্রাওয়ালার গান শুনতে অভ্যস্ত রোদনপরায়ণ সামান্য চরিত্র বাঙালীর পাশেই এক সারিতে বসান। তাই লেখেন ‘সুর স্বভাব বাজক। আমাদের সুর সামান্য। আমরাও সামান্য, লক্ষ্মীউয়ের ওয়াজাদালিও সামান্য।’ নবাবের গানের মধুর কোমল সুর তাঁর নিবীৰ্ব মনেরই প্রকাশ।

দুর্বল নিশ্চেষ্ট ভোগাসক্ত গৃহসুখপরায়ণ বাঙালী ‘টম্পার’ মতো ‘চুমুরি’কেও সেদিন স্বভাবতই বিশেষ পছন্দ করেছিল। ‘বঙ্গদর্শন’ের খেদ ছিল দেশী বা মার্গ কোনো গানই আর বীৰ্য্যভাবে সমাজকে উদ্দীপিত করেনি। বাংলার সমগ্র গানের সুরই তখন ‘সামান্য সুর’।

ওয়াজিদ আলি শাহর চরিত্র-ছায়ায় প্রক্ষেপেই যেন বঞ্চিত তাঁর মীরকাশেমের কাতরোক্তি শুনিয়েছেন ‘চন্দ্রশেখরে’। ইংরেজের আক্রমণে বিপন্ন মীরকাশেমও ক্রোধে, বীর্ষে জ্বলে ওঠেননি। দুর্বলোক্তি তাঁর—‘আমি চলিলাম—রুহিদাসের গড়ে স্ত্রীলোকদিগের মধ্যে লুকাইয়া থাকিব।’

এ যেন ‘ঘব ছোড় চলি লখনউ নগরী’-র গায়ক গদীচ্যুত নবাব ওয়াজিদ আলিরই হারেমসদৃশে আত্মগোপন করার পলায়নমুখী মনোভাব।

মীরকাশেমের মতো নবাবের সঙ্গীতপটে তাই ‘সনদ খীয়াল’-এর সুরধ্বনি শোনান বঞ্চিত।

মনিয়াবাদি-এর ‘শিখো হো ছল ভালা’ এবং ‘গোরে গোরে মুখ পরা বেসর

শোহে’—গীতাংশের নাটকীয় ব্যবহারে মনে হয় এই গান ‘কহনু কুমরি’। ‘কহনু কুমরি’তে বাক্যাংশকে নানা রকম স্বরবিন্যাসে অর্থ-বহু ও ভাবসমৃদ্ধ করে প্রকাশ করা হয়। কণ্ঠকাজ ও তান প্রয়োগ এ গানের বিশেষত্ব। আধুনিক কালের গায়ক রামকুমার চট্টোপাধ্যায় স্বীয় অভিজ্ঞতায় বলেন^{১১} —‘কুমরি গানে ‘বোল করা’ বা বলার ধরনটাই আসল। ...‘বোল’ মানে হচ্ছে নাটকীয় ভাবে ভ্যারিয়েশন, মডুলেশনে মনের কথা ঝরিয়ে ঝরিয়ে রূপ নির্মাণ করা।’

‘অর্থ-বহু’ মনের কথা’ বলার নাটকীয় এই ‘বোল’কে বিষ্ণু মনিয়াবাঈ-এর গানে কাজে লাগিয়েছেন। গুরগণ খাঁর ধাম্পাবাজির মূহুর্তে বাদ্জী তার সামনে গীতটুকরা মুখে নিয়ে গায়, ‘শিখো হো ছল ভালা’। আবার শেঠরা যখন চিন্তিত, কুঠি খোলা নিয়ে প্রতাপ রায়ের এত মাতামাতি কেন, তখন মনিয়া গায়, ‘গোরে গোরে মুখ পরা বেসর শোহে।’

মহতাবের প্রশ্ন—‘কার গোরা মুখ’। পাঠক জানেন—শৈবলিনীর। তাকে তোলার জন্যই বিষয়কর্মের জগতে প্রতাপ রায়ের এত মাতামাতি।

‘চন্দ্রশেখরে’ এই ‘নৃত্যগীত’ দৃশ্যে বিষ্ণু সঙ্কু কূটচালে শ্রোতার স্বভাব চরিত্রের আভাস দিয়ে যেন প্রশ্ন জাগিয়েছেন—উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের প্রতি ‘সেমত দূর্ব্যবহার করে’ তাকে ভ্রষ্টা কুলটা পরিণত করার জন্যে আসলে দায়ী কে। চতুর মুনাম্বাবাজ বিদেশী বণিকের সঙ্গে এদেশী দুনীতিপরায়ণ ‘শেঠরা’ মিশে তাদের ‘বেগে’ প্রবৃত্তি নিয়ে ভুণ্ড শ্রোতার ছলে সঙ্গীত সভাকে যখন কারবারি বৈঠকে পরিণত করেছে তখন থেকেই উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতশিল্প হয়েছে অপদৃষ্ট, হয়েছে ছলাকলা প্রিয়।

পাঠক লক্ষ্য করেন, ‘চন্দ্রশেখরে’র গান ও নাচ প্রসঙ্গে বিষ্ণু জানিয়েছেন, সে যুগে নৃত্য-গীত গণিকাদেরই সংস্কৃতি এবং জীবনধারণের উপায়। কুলরমণীদের জীবনচর্যায় এই সঙ্কু-শিল্পের স্থান নেই, বরং তা সম্পূর্ণ নিষিদ্ধ বিষয়। অথচ ‘দুর্গেশনন্দিনী’তে মানসিংহ-মহিষী উম্মিলা দেবী ও তাঁর সহচরী বিমলার দৃষ্টান্তে জানা যায়, প্রাচীনকালে রাজপরিবারে বা সম্ভ্রান্ত অবরোধে নৃত্যগীত ছিল অনুশীলনযোগ্য বিদ্যা।

‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে বিষ্ণু লিখেছেন—

শাস্ত্রে রাজকুমার রাজকুমারীদের অভ্যাসোপযোগী বিদ্যার মধ্যে সঙ্গীত প্রধান স্থান পাইয়াছে। (ব. র. ২য়, পৃ. ২৮৭)

সঙ্গীত অর্থে এখানে নৃত্যগীত ও বাদ্যের সমন্বয় শিল্প বুদ্ধিতে হবে।

বিষ্ণুর যুগে ভদ্রমহিলা সমাজে গান গাওয়াই ছিল পাপ। সুতরাং নাচ

আরও গহীত কাজ। বাসর ঘরের খিল আঁটা মেয়ে মজলিশের রঙ্গরসের আসর ছাড়া প্রকাশ্যে শরীর আন্দোলনের কোনো উপায় কুলবতী নারীর ছিল না। কিন্তু কামশাস্ত্রে নৃত্য চৌষটি কলার এক কলা। সংস্কৃত সাহিত্যে রমণীর নৃত্যানুশীলনের ভূরি ভূরি দৃষ্টান্ত রয়েছে।

বঙ্কিম ছিলেন সংস্কৃত সাহিত্য—বিশেষ ভাবে কালিদাসের সাহিত্যে ঘনিষ্ঠ। কালিদাসের ‘মালবিকাগ্নিমিত্র’ নাটকে^{১২} মালবিকার নৃত্যানুশীলনের ছবি আছে। রয়েছে সঙ্গীত ও নৃত্যের যোগ্য বোদ্ধা পরিব্রাজিকা পণ্ডিতকৌশিকীর মতো চরিত্র। এ নাটকে কালিদাস বলেছেন, নাচ হল শরীরের অভিনয়। গানের অর্থ সুন্দরভাবে স্পষ্ট করার জন্যেই শরীরের এই অভিনয় ও প্রকাশভঙ্গী। মানবের রুচি ভিন্ন ভিন্ন, তবুও নৃত্যাভিনয় অনেক রকমে সকলকেই আনন্দ দেয়। মুনী ঋষিরা বলেন, এ হল দেবতাদের চোখে দেখার মতো এক শাস্ত্র যজ্ঞ।

‘বিক্রমোবর্শী’তে (চতুর্থ অঙ্ক) নৃত্যগীতির উল্লেখ আছে।

বঙ্কিমও নৃত্যাশিল্পকে দেবভোগ্য যজ্ঞ বলেই মনে করতেন। ভাগবতের রাসনৃত্যের ব্যাখ্যায় (ধর্মতত্ত্ব, পৃ. ৬৬৯ ও কৃষ্ণ চরিত্র, পৃ. ৪৫৯) তার প্রমাণ রেখেছেন। তাঁর কাছে নৃত্য-গীত ‘অনন্ত সুন্দরেরই উপাসনা। তা আদৌ চিত্তবিঘ্নক বা উচ্ছৃঙ্খলতার সহায়ক আমোদ স্ফূর্তির উপকরণ নয়। বরং নির্মল আনন্দেরই শিল্প। এই কারণেই সে আমলে জনপ্রিয় বাদি বা খেমটা নাচ এমন কি বাদিজ্ঞী সংস্কৃতিও তাঁর সমর্থন পায়নি।

অশ্বথের বিষয়, সে যুগের সংরক্ষণশীল সমাজে বসবাস করেও বঙ্কিম কিন্তু ‘যুবক যুবতীর একত্র নৃত্য’ অনুমোদন করেন।

‘কৃষ্ণ চরিত্র’ প্রবন্ধে (ব র. ২য়. পৃ. ৪৫৮) রাসনৃত্যের গ্রীধর স্বামীকৃত ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে তিনি লেখেন—‘রাসের অর্থ কি।’

স্ত্রী-পুরুষে পরস্পরের হাত ধরিয়া গায়িতে গায়িতে এবং মণ্ডলীরূপে ভ্রমণ করিতে করিতে যে নৃত্য করে তাহার নাম রাস। বালক বালিকায় এরূপ নৃত্য করে আমরা দেখিয়াছি। এবং যাহারা বাল্য অতিক্রম করিয়াছে, তাহারাও দেশ বিশেষে এরূপ নৃত্য করে শুনিয়াছি। ইহাতে আদি রসের নামগন্ধ নাই।

গুজরাতের গরবা, হোলি এবং আসামের রাসঝুমুরা মণ্ডলনৃত্য ও যৌথ নৃত্যের উদাহরণ। উপজাতি জীবনে ও লোকসংস্কৃতিতে যৌথনৃত্যের প্রচলন আছে। সম্ভবত বঙ্কিম জানতেন এসব কথা। তিনি লেখেন—

ইহাও আমাকে স্বীকার করিতে হয়, যুবক যুবতী একত্র হইয়া নৃত্যগীত

করা আমাদের আধুনিক সমাজে নিন্দনীয়। অন্যান্য সমাজে যথা ইউরোপে নিন্দনীয় নহে। বোধহয় যখন বিষ্ণুপুরাণ প্রণীত হইয়াছিল, তখনও সমাজের এইরূপে অবস্থা ছিল এবং পুরাণকারেরও মনে মনে বিশ্বাস ছিল—যে কাব্যটা নিন্দনীয়। সেইজন্যই তিনি লিখিয়া থাকিবেন যে ‘তা বার্ষমাণাঃ পতিভিঃ পিতৃভিঃ ভ্রাতৃভিস্তথা’। (তারা পতি পিতা ও ভ্রাতাদের দ্বারা বারিত হলেন)

যুবক যুবতীর একত্রে নৃত্য করায় ধর্মতঃ কোন দোষ ঘটে না, কেবল এই সমাজে সামাজিক দোষ ঘটে। (ব. র. ২য়. পৃ. ৪৫৯)

বিক্রমের আকাঙ্ক্ষা ছিল নৃত্যগীত এ সমাজে নির্মল আনন্দের শিল্পরূপেই জীবনে স্ফূর্ত হোক। ‘আযজাতির সূক্ষ্ম শিল্প’ প্রবন্ধে বড়ো দ্বংখেই তিনি লিখেছিলেন—

‘নৃত্যগীত সে সকল বন্ধি বাঙ্গালা হইতে উঠিয়া গেল।’

(ব. র. ২য়. পৃ. ১৯৪)

‘গান করেন কেন?’

—রজনী।

উনিশ শতকের প্রথমার্ধে বাংলার বিদগ্ধ সমাজে একমাত্র ধ্রুপদ গানেরই সম্মান ছিল। অধ্যাত্মভাববাহী সেই মার্গসঙ্গীত তখন এদেশে স্ব-মাহিমায় সূপ্রতিষ্ঠিত। উত্তর ভারতীয় ও বিষ্ণুপুর ঘরাণার ধ্রুপদীয়াবন্দ সে সময় কলকাতার উচ্চাঙ্গ সংগীত রসিকদের চিত্ত বিশেষভাবে অধিকার করে রেখেছিলেন।

উনিশ শতকের দ্বিতীয়ার্ধের মাঝামাঝি থেকেই দেখা যায় ধ্রুপদের সেই মানমর্যাদা অস্তমিত। রঙীন গান থেয়াল, টম্পা, কুম্ভিরই বিশেষ সমাদর। নব্য ভোগবাদী এবং ঈশ্বরবিমুখ ইহসর্বস্ব সভ্যতার ক্রমপ্রসারণই যে এর কারণ বিক্রম সে কথা স্পষ্ট অন্দভব করছিলেন। তাঁর মনে গানের প্রকৃত উদ্দেশ্য সম্পর্কে প্রশ্ন জেগেছিল।

‘রজনী’-র (১৮৭৭) তৃতীয় খণ্ডের ষষ্ঠ পরিচ্ছেদে ঈশ্বর অবিবাসী, পজিটিভিষ্ট শচীশ্বর সঙ্গে বেদমন্ত্র গায়ক সন্ন্যাসীর একটি তর্কালপ আছে।

এই আলাপ আসলে যুক্তিবাদী ইহমুখী যুবসমাজের গীতমতির সঙ্গে অধ্যাত্ম-বাদী বৈষ্ণবের সাংগীতিক রুটির বিতর্ক। বৈষ্ণব নব্যসমাজের কাছে স্পষ্ট জবাব চেয়েছেন। তাঁর প্রশ্ন—‘গান করেন কেন?’

প্রথমে নব্যপন্থী শিক্ষিত শচীন্দ্রের প্রশ্ন বেদ গায়ক সন্ন্যাসীর উদ্দেশ্যে—
‘আপনি বেদগান করেন কেন?’

সন্ন্যাসী—আপনিও তো পণ্ডিত, আপনিই বলুন দেখি, বৃক্ষের উপর কোকিল গান করে কেন?

শ—গাইয়াই কোকিলের সুখ।

স—গাইয়াই আমার সুখ।

শ—তবে টপ্পা, খিয়াল থাকিতে বেদগান করেন কেন?

স—কোন কথাগুলি সুখকর—সামান্য গণিকাগণের বন্দর্য চাঁদ্রের গুণগান সুখকর, না দেবতাদিগের অসীম মহিমা গান সুখকর?

শ—কোকিল গায়, কোকিল পত্নীকে মোহিত করিবার জন্য। মোহনার্থে যে শারীরিক স্ফূর্তি তাহাতে জীবের সুখ। কণ্ঠস্বরো স্ফূর্তি সেই শারীরিক স্ফূর্তির অন্তর্গত। আপনি কাহাকে মুগ্ধ করিতে চাহেন?

সন্ন্যাসী হাসিয়া বলিলেন, ‘আপনার মনকে। মন আত্মার অনুরাগী নহে আত্মার হিতকারী নহে। তাহাকে বশীভূত করিবার জন্য গাই।’

(ন. ব. ১ম, পৃ ৫২০)

বেদমন্ত্র গায়ক সন্ন্যাসীর কাছে প্রত্যাশিত জবাব ছিল, তিনি দেবতার প্রীতি উৎপাদনের জন্যই গান করেন। কিন্তু সেই যুগ ঈশ্বরবিরোধী ‘পজিটিভিস্ট’দের যুগ। সে সময় ‘ঈশ্বরবাসিদ্ধোঃ। তৎপ্রমাণাভবাৎ’। প্রমাণাভাবে ঈশ্বর অসিদ্ধ। এই সাংখ্যযুক্তি বুদ্ধিজীবী তর্কিক মহলে যথেষ্ট প্রভাব বিস্তার করেছে। তাই সন্ন্যাসী মৃদু হেসে ঈশ্বর প্রসঙ্গ এড়িয়েছেন। কিন্তু স্পষ্ট যুক্তিসংগত সপ্রতিভ জবাবে শচীন্দ্রকে নিরস্ত করেছেন এবং প্রকারান্তরে ভারতীয় সংগীতের মূল ঐতিহ্য, তার উৎসভূমি এবং সেই সংগীতের প্রকৃতি ও উদ্দেশ্য স্পষ্ট করেছেন।

ভারতীয় মার্গসংগীতের আদিরূপ সামগান। সামগীতির পূর্বরূপ উচ্চারণ প্রকৃতিযুক্ত স্তোত্র এবং স্বরসংযুক্ত মন্ত্রের আবৃত্তি। অতএব ভারতীয় সংগীতের প্রাচীনতম রূপ স্তোত্র ও মন্ত্রগান। ‘তন্ত্রসার’ গ্রন্থে মন্ত্রের সংজ্ঞা নির্ণয় করে বলা হয়েছে—‘মননাং গ্রাহ্যে যস্মাৎ তস্মান্মন্ত্রঃ প্রকীর্তিতঃ।’ (তন্ত্রসার ৯৮)। যা মনন করলে আধিভৌতিক, আধির্দৈবিক ও আধ্যাত্মিক

বিপদ থেকে দাণ পাওয়া যায় তাই মন্ত্র। প্রাচীন ভারতীয় গান তাই মূলত দেহ ও মনের হিত কামনায় উচ্চারিত প্রার্থনা সঙ্গীত। বৈষ্ণবও সঙ্গীতের এই মার্গলিকী ধর্মে প্রস্ফাবিত। যে গান চিত্তে বিকার জন্মায়, শরীর মন নিশ্চেষ্ট ও বিলাসী করে সে গানে বৈষ্ণবের রুচি নেই।

দশবারী পৃষ্ঠপোষকতা লাভের অনেক আগে থেকেই ভারতীয় মার্গসংগীত মঠে, মন্দিরে, আশ্রমে অথবা অধ্যাত্ম সাধকের নিজস্ব ভাবসাধনায় গৃহস্থিহিত সুরব্রহ্মের উপাসনারূপে বহমান ছিল। তানসেনের গুরু বৈষ্ণব সাধক হরিদাস স্বামী, ব্রহ্মানন্দ স্বামী, স্বামী সত্যানন্দ, যদুগরাজ সুরদাস সঙ্গীত সাধনার মধ্য দিয়ে ইষ্টভজনা করেছেন। শোনা যায়, পরিত্যক্ত সন্ন্যাসী স্বামী সত্যানন্দ নারিক বিষ্ণুপুরে ধ্রুপদ গানের প্রবর্তন করেন।^{১০} বিষ্ণুপুরের জনৈক সঙ্গীতজ্ঞ ব্রাহ্মণকে তিনি নায়ক গোপাল ও বৈজ্ঞান্য ওরা রচিত ধ্রুপদ শিক্ষা দেন। বিনিময়ে শেখেন সেকালে প্রচলিত রাগাশ্রয়ী বৈদিক স্তোত্র ও সংস্কৃত গান। বিষ্ণুপুর ঘরাণায় এমন কাহিনী প্রচলিত ছিল। বৈষ্ণবের ‘রজনী’র বেদমন্ত্র গায়ক পরিত্যক্ত সন্ন্যাসী সারঙ্গ রাগে, আর্যাজাতি ছন্দে বেদগান করেন। অর্থাৎ তিনি ভারতীয় মার্গসংগীতের শুদ্ধ উৎসের ধারক। সংগীত তাঁর উপাসনার সহায়। ‘ভক্তির অনুরাগীলনের সঙ্গে চিত্তরঞ্জিনী বৃন্দার সন্মিলন’ এবং সেই সঙ্গে মনন সাধনারও এক মনোরম উপায়। সতত বহিমুখী চিত্তবৃত্তিকে একাগ্রভাবে অন্তর্মুখী করার জন্যেই তিনি গান করেন।

বৈষ্ণবের বক্তব্য, টপ্পা খিয়াল প্রভৃতি বাঙ্গালী সংস্কৃতিগত গান চিত্তচাঞ্চল্য সৃষ্টি করে। সে গান ব্যক্তিগত সংসারে ও সমাজে হিতের বদলে অহিত টেনে আনে। শারীরিক স্ফূর্তিজনিত মানসিক স্ফূর্তি স্থায়ী সুখ দান করে না। বরং পরিণামে ডেকে আনে দুঃখ। আধি, অথবা ব্যাধি। তাই ‘মিছার ঘোঁষন’-সুখের সঙ্গীতে বৈষ্ণবের প্রশ্রয় নেই। তাঁর আকাঙ্ক্ষা সেই গানের জন্য যা চিত্তকে অবনয়নের হাত থেকে রক্ষা করে, অধিলোকে ‘আত্মা’র উন্নয়ন ঘটায় এবং দান করে চিরস্থায়ী সুখ।

‘তারের মেও মেও তবলার খ্যান্ খ্যান্’

—কৃষ্ণকান্তের উইল ।

‘কৃষ্ণকান্তের উইল’-এর (১৮৭৮) দ্বিতীয় খণ্ড পঞ্চম পরিচ্ছেদে রয়েছে ব্যভিচারে মগ্ন গোবিন্দলালের নিরীলা প্রমোদ ভবনের সঙ্গীত আসরের ছবি । স্বেচ্ছাচারী নবায়ুবক গোবিন্দলালের কাছে সঙ্গীত শারীরিক ও মানসিক স্ফূর্তির উপকরণ । তাই তাঁর অবৈধ জীবন যাপনের সঙ্গী খেয়াল গান । বীণকম্পিত উল্লেখ না করলেও ওস্তাদ দানেশ খাঁর গায়ন ভঙ্গির ছবি একে বদ্বিষয়ে-ছেন, সুরতানের মারপ্যাঁচে গলদঘর্ম এই ওস্তাদজী একজন গীতমগ্ন খেয়াল-গায়ক । এই দৃশ্যে ধনী বিলাসীর বাগানবাড়ির গানের আসরের একটি স্পষ্ট আলোকচিত্র তুলে ধরেছেন বীণকম—

নির্মল সুকোমল আসনোপবি উপবেশন করিয়া একজন শমশ্রুধারী মুসলমান একটা তম্বুরার কান মূচড়াইতেছে । কাছে বসিয়া এক যুবতী ঠিৎ ঠিৎ করিয়া একটি তবলায় ঘা দিতেছে । তম্বুরার কান মূচড়াইতে মূচড়াইতে দাড়িধারী তাহার তারে অঙ্গুলি দিতেছিল । যখন তাবের মেও মেও তবলার খ্যান্ খ্যান্ ওস্তাদজীর বিবেচনায় এক হইয়া মিলিল তখন তিনি সেই গুরু শমশ্রুর অন্ধকার মধ্য হইতে কতকগুলি তুষারধবল দণ্ড বিনির্গত করিয়া বৃষভ দুল্লভ কণ্ঠস্বর বাহির করিতে লাগিলেন । রব নির্গত করিতে করিতে সেই তুষার ধবল দণ্ডগুলি বহুবিশ খিচুনিতে পরিণত হইতে লাগিল : এবং ভ্রমরকৃষ্ণ শমশ্রুরাশি তাহার অনুবর্তন করিয়া নানারূপ রঙ্গ করিতে লাগিল । তখন যুবতী খিচুনি সন্তাড়িত হইয়া সেই বৃষভদুল্লভ রবের সঙ্গে আপনার কোমল কণ্ঠ মিলাইয়া গীত আরম্ভ করিল—তাহাতে সব্দ মোটা আওয়াজে সোনালি, রূপালি একপ্রকার গীত হইতে লাগিল ।

(ব. র. ১ম., পৃঃ ৫৮৮)

এই ‘যুবতী’ রোহিণী । গোবিন্দলালের প্ররোচনায় কুলভ্রষ্টা হয়ে রক্ষিতা বাঈজীতে পরিণত । তাকে গীতাশিক্ষা দেবার জন্যে ওস্তাদজী বহাল হয়েছেন ।

বীণকম চিহ্নিত করেছেন গোবিন্দলাল রোহিণীর রুচি বিগাহিত অবৈধ জীবনদৃশ্য । তাই এই গীতচিত্রেও প্রতিফলিত অরুচিকর গায়ন দোষ । কোথাও

কোনো কোমল মধুরতা বা নন্দন-স্বাদ উপভোগের বর্ণনা নেই। দৃশ্যটি যে নন্দিত সুরে বাঁধা নয়। তানসেনের নির্দেশ—‘শুদ্ধ মদ্রা, শুদ্ধ বাণী সাঁচি সুরগ আলাপ করে।’ শুদ্ধ মদ্রা অর্থাৎ ভঙ্গি, শুদ্ধ বাণী ও বিশুদ্ধ সুরেই গীতালাপ করা উচিত : কিন্তু এই দৃশ্যে বিষ্কম ‘যাহা অপরিবর্ত যাহা অদর্শনীয়’ তাই দেখাতে চান। তাই গায়কের মদ্রাদোষ এত প্রকটভাবে এঁকেছেন।

গানের আসরের দুটি ব্যাপার বিষ্কমের কাছে বরাবর বিরক্তিসৃষ্টি করত। এক, গায়কের হাস্যকর মুখব্যাধান ও অঙ্গভঙ্গি ; দ্বিতীয়, গায়ক ও তবলিয়ার তান বাঁধা ও সুর মেলানোর ধৈর্যচ্যুতিকর উদ্যোগ।

বিষ্কম প্রসঙ্গে স্মৃতিচারণে পূর্ণচন্দ্র জানান, ছেলেবেলায় বিষ্কম ও পূর্ণচন্দ্র দুই ভাই মিলে কানে আঙুল গুঁজে বেতলা বেসুরো কথকঠাকুরের মুখভঙ্গি উপভোগ করতেন। পরিণত বয়সেও এই দুঃস্মৃতি বিষ্কমের যায়নি।—পূর্ণচন্দ্র লিখেছেন—

‘যদি একজন বখির কোনো মদ্রাদোষবিশিষ্ট গায়কের গান শুনিতেন বসেন, তিনি গান শুনিতেন পাইবেন না, কেবল গায়কের হাত মুখ নাড়া, নানাপ্রকার অঙ্গভঙ্গী ও দস্তের নানারূপ বিকাশ দেখিয়া হাসিয়া উঠিবেন। বিষ্কমচন্দ্র যৌবনে ঐরূপ দুষ্টামী করিতেন। যদি কোনো গায়কের গান ভাল না লাগিত, আপনি আপনার কান টিপিয়া গায়কের মুখ প্রতি চাহিয়া থাকিতেন, এবং অপরকেও ঐরূপ করাইতেন।’^{১২}

তানপুরা-তবলার সুর বাঁধার বিরক্তিকর সময়ক্ষেপে বিষ্কমের ধৈর্যচ্যুতির পরিচয় যদুভট্টের সঙ্গে তাঁর প্রথম আলাপের ঘটনায় পাওয়া যায়।

বিষ্কমের অপছন্দকর গায়কের দুটি দোষই ‘কৃষ্ণকান্তের উইলে’ ওস্তাদ দানেশ খাঁর গানের আসরে প্রযুক্ত। ‘কবাল’ বা মুসলিম ওস্তাদরা খেয়াল গানের আকর। দানেশ খাঁও একজন ‘কবাল’। কিন্তু তাঁর কণ্ঠসাধ্য গীতোদ্যম বিষ্কম মতে, ‘বষভ দুলভ কণ্ঠস্বর নিগর্ত’, ‘খিচুনি সম্ভাড়িত’ ‘বব’ মাত্র। সম্ভবত দানেশ খাঁ নীচুমানের কালোয়াত ‘আতাই’-এর উদাহরণ।

এই দানেশ খাঁর মাধ্যমে বিষ্কম বোঝাতে চান, ‘খেয়াল’ গান প্রমোদবিলাসী সম্ভোগ পরায়ণের মনোরঞ্জনক সঙ্গীত এবং মূলতঃ সে গান হল কণ্ঠসাধ্য কণ্ঠকসংগে। প্রসঙ্গতঃ বলা যায়, রবীন্দ্রনাথও গীতমগ্ন খিয়ালিয়ার ছবি এঁকেছেন নানা মন্তব্যে। যেমন—

‘আজকাল ওস্তাদবর্গ ভীষণ মুখগ্রী বিকাশ করিয়া গলদঘর্ম হইয়া গান করেন ...’ (র. ব. জন্মশত ১৪, পৃঃ ৮৭৭)

‘ভারতে বৈঠকী সংগীত কালক্রমে সদরসভা ছাড়িয়া অসুন্দের কুস্তির আখড়ায় নামিয়াছে’ ইত্যাদি (এ, পৃঃ ৮৯৪)।

খিয়াল গান সুর ও রূপ প্রমত্ত স্বেচ্ছাচারী ধনীর চিত্তবিলাস, শুধু এই ধারণায় রচিবাগীশ মহলে এ গান সম্পর্কে যে ছুঁৎমার্গ ছিল ঠিক তা নয়। এই গানের গায়ন পদ্ধতিও সেকালে নান্দনিক আবেদন সৃষ্টি করতে পারত না। কারণ, তখনকার খিয়ালিয়াদের সাধারণত ঝোঁক ছিল কত কঠিন তানকর্তব্য করে পুরুহ চক্রের মধ্যে দিয়ে সমে স্থিতি লাভ করবেন এবং দর্শকদের বিম্মিত করে বাহবা কুড়োবেন। লয় ও ছন্দের কারুকাজ নিয়ে নানারকম ক্রিয়া করে ওস্তাদ তবলিয়াকে কে কত বেতালী করতে পারেন তার ওপরেই যেন তাঁদের সমস্ত কৃতিত্ব নির্ভর করত। তাই সুর মূর্ছনা সগ্গরের বদলে তাঁদের গান হয়ে পড়ত ‘গিট্কারি মার প্যাঁচ’। কণ্ঠসাধ্য কণ্ঠ কসরৎ সৃষ্টি করতে গিয়েই ওস্তাদেরো হতেন হাস্যকর মূখভঙ্গি ও মূদ্রাদোষের শিকার।

দানেশ খাঁর সঙ্গে তবলায় সঙ্গত করেছেন বোহিগী। ধ্রুপদের সঙ্গে যেমন পাখোয়াজ তেমন খেয়ালো সঙ্গত-বাদ্য তবলা। বাঙ্গালীদের নাচগান ও বাদ্যে সমান কুশলী হতে হত—বোহিগীর তবলা বাদনে বোধহয় তারই ইঙ্গিত।

খিয়াল বিরূপতাব জন্যে শুধু বস্কিম বা রবীন্দ্রনাথকে দোষ দিলে ভুল হবে। সত্যি কথা বলতে কি ‘খিয়াল’ গানের আদিকাল থেকেই গোঁড়া সংগীত-সাধক মহলে এ গানের সমাদর ছিল না।

সঙ্গীত গবেষক দিলীপ মুখোপাধ্যায় জানান—

‘আজকাল কাওয়ালি প্রভৃতি চটুল ভাবাপন্ন গানকে আমরা যে মর্যাদা দিই, সে যুগে খেয়ালের মর্যাদা তার চাইতে বেশি ছিল না।’

উনিশ শতকেও ধ্রুপদনিষ্ঠ সাংগীতিক সমাজের কাছে খিয়াল আদৃত হয়নি। অনেকেই এ গান ‘ঘাবনী মিথাল’ বলে গ্রহণ করেননি। শেষ পর্যন্ত টম্পারও যে জনপ্রিয়তা ও প্রসাদ প্রতিপত্তি লক্ষ্য করা যায় খিয়ালের তা হয়নি। অবশ্য শেষের দিকে কোন্ কালী মর্জার আমল থেকেই টম্পাঙ্গে ভক্তি-গীতি গাওয়া হত। অধ্যাক্ষ বিষয় নিয়ে ধাম্বাজ, বেহাগ, ঝিঝিটি রাগে টম্পা গাওয়ার বেওয়াজ ছিল।

এদেশে ধ্রুপদের বিশেষ সম্মান ও মর্যাদার কারণ নির্ণয় করে দিলীপ মুখোপাধ্যায় বলেন—‘ধ্রুপদ পদ্ধতির মাধ্যমেই রাগসঙ্গীত বাঙালীর জীবনে প্রতিষ্ঠালাভ করে, তাই ধ্রুপদের ছিল অন্য সম্মান অন্য কদর।’

বিস্কপদ্র ঘরাণার গায়ক শিল্পী সত্যাক্ষর বন্দ্যোপাধ্যায়ের ধারণা—

‘তখনকার মানুষের রুচি ও আগ্রহ আধ্যাত্মিক ভাবধারার উপরই সমাধিক ছিল বলে ধ্রুপদের মধ্যে সেই বস্তু থাকায় এই গানের চর্চাই প্রধানতম হয়েছিল এবং সৃষ্টি করেছিল বহু বিখ্যাত ধ্রুপদ গায়ক।’^{৬৬}

তবে স্মৃতি-বাক্য ‘বাবু’দের উদ্যোগে বাদ্জী কিংবা মুসলিম-ওস্তাদ ‘কবাল’-রা ছাড়া থিয়ালচর্চা যে উনিশ শতকে আর কেউ করতেন না তা কিন্তু নয়। এই উচ্চাঙ্গ সঙ্গীত চর্চার একটি ধারা কৃষ্ণনগরের দেওয়ান রঘুনাথ রায় (১৭৫০-১৮৩৬), মাধব মুনোপাধ্যায়, মহেশচন্দ্র খাজাপী ও তাঁদের শিষ্য দেওয়ান কার্তিকেশচন্দ্র রায়ের মাধ্যমে লক্ষ্য করা যায়। দ্বিজেন্দ্রলাল রায়ের পিতা কার্তিকেশচন্দ্র রায় বঙ্কিমচন্দ্রের পৈতৃক গৃহে কাঁটালপাড়ার রথের সময় একবার গীত বৈঠক করেছিলেন। কার্তিকেশ চন্দ্রের আত্মচরিতে জানা যায়—

বঙ্কিমবাবুরা চারি ভ্রাতাই তথায় উপস্থিত ছিলেন। তাঁহাদের বাটিতে সে সময় যাত্রা আরম্ভ হইয়াছিল, তথাপি যে পর্যন্ত গান গাইলাম সেই পর্যন্ত কোনো ভ্রাতাই যাত্রার নিকট গমন করিলেন না। বোধ হইল যেন সকলেই মোহিত হইয়াছিলেন।

কার্তিকেশচন্দ্র কি গান গেয়েছিলেন তা অবশ্য জানাননি। থিয়াল ছাড়া তিনি নিজে প্রণয় ও ভক্তিগীতি পদ রচনা করে গাইতেন।^{৬৭}

উনিবিংশ শতকের মাঝামাঝি থেকেই লক্ষ্য করা যায় নামকরা ধ্রুপদীয়ারাও থিয়াল টম্পা গানে খ্যাতি অর্জন করেছেন। শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুরের সভাগায়ক গোপালচন্দ্র চক্রবর্তী বা নুলো গোপাল ধ্রুপদ থিয়াল টম্পা তিন গানেই সিদ্ধ ছিলেন। সত্যিকার বন্দ্যোপাধ্যায়ের একটি মন্তব্য জানায়—

যাঁরা ধ্রুপদ শিক্ষার পর অন্য একটি উচ্চ বস্তুকে সাধনায় প্রধান করে নিয়ে সুনামে প্রতিষ্ঠিত হয়েছিলেন তাঁরাও বিষুদ্রপদর ঘরাণার গৌরবোজ্জ্বল ব্যক্তিরূপে পরিগণিত—যেমন রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়, সুরেন্দ্রনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়।^{৬৮}

গোবিন্দলালের সঙ্গীত-আসরের অস্বচ্ছন্দকর দৃশ্যে বঙ্কিম আভাসিত করেছেন একটি গভীর জীবনসত্য। মনের সুর যদি স্বাভাবিক জীবনাকর্ষণের আনন্দতানে সুরসামঞ্জস্যে বাঁধা না থাকে তবে সুরের বাহ্য আয়োজনেও গভীর এবং স্থায়ী সুর মেলে না। ক্ষণিক সুরের সেই জীবনের ছন্দ তাল লয় যায় সহজেই কেটে। গুণী শিল্পী হয়েও কোনো যন্ত্রে সুর তোলা যায় না তখন। মন-পসন্দ রাগের গানের জন্যেও আগ্রহ জাগে না আর।

দ্রষ্ট গোবিন্দলালের আপাতস্বচ্ছন্দ ভোগ-সুখী আয়েসী জীবনে ছন্দ-পতনের মতো আবির্ভাব নিশাকরের, ভ্রমবের স্মৃতি বয়ে। বিস্মৃত সাধনী পত্নীর এই স্মৃতিই গোবিন্দলালের ব্যভিচারী জীবনে অনধিকার প্রবেশ করে তাঁর চিত্তে ভ্রম। গদ্যজনের মতো অবিরত তাড়না সৃষ্টি করেছিল। তারপর আর তাঁর গীতনেশাময় সম্ভোগী জীবন ও মন সুরে বাজল না। অস্বস্থ এই জীবনের উৎকট বে-সুর যে তখন বিবেকী মনে স্পষ্ট।

দুঃসহ স্মৃতির তাড়না থেকে রেহাই পাবার জন্যে গোবিন্দলাল সুরের নেশায় ডুবে থাকতে চেয়েছিলেন। দানেশ খাঁকে তাঁর আত্মা : 'কিছু গাও।' তানপুয়ায় সুর বেঁধে নিয়ে ওস্তাদজীব প্রশ্ন, 'কি গাইব?' আনমনা থাকাই গোবিন্দলালের উদ্দেশ্য। তাই রাগ ফরমাশ করেননি তিনি।

যা খুঁসি' বলিয়া গোবিন্দলাল তবলা লইলেন। গোবিন্দলাল পূর্বেই কিছু কিছু বাজাইতে জানিতেন, এক্ষণে উত্তম বাজাইতে শিখিয়াছিলেন : কিন্তু আজ দানেশ খাঁর সঙ্গে তাঁহার সঙ্গত হইল না, সকল তালই কাটিয়া যাইতে লাগিল। দানেশ খাঁ বিরক্ত হইয়া তম্বুরা ফেলিয়া গীত বন্দ করিয়া বলিল, 'আজ আমি ক্লান্ত হইয়াছি।' তখন গোবিন্দলাল একটা সেতার লইয়া বাজাইবার চেষ্টা করিলেন, কিন্তু গৎ সব ভুলিয়া যাইতে লাগিলেন। (ব. র. ১ম, পৃঃ ৫৯১)

সমকালীন সমাজের অভিজ্ঞতা থেকে বীক্ষকের উপলব্ধি, খেয়াল টপ্পা ঠুম্রির আকর বাঈজীরাই গীতাকর্ষণে নবাববু ও অসংযমী সুর পাগলদের আত্মহারা করে। গৃহ সুখ থেকে জীবনের শৃঙ্খলা থেকে বিচ্যুত হয়ে এই সুর-মত্তেরাই ঘনিষ্ঠে তোলে নিজের, পরিবারের ও সেই সঙ্গে সমাজেরও সংকট। গান সে যুগের এক সর্বনাশা নেশা। বাগানবাড়ির বিলাসে কত ধন মান জীবন নিঃস্ব হয়ে গেছে সে সময়। রোহিণীর মতো কুলভ্রষ্টারা উচ্ছৃঙ্খল ধনী যুবকের প্ররোচনায় অবৈধ বিলাসসজ্জিনী বা রক্ষিতা বাঈজীতে পবিত্র হয়েছেন এমন ঘটনা সেকালে অবিরল। গানের জন্যেই বাঈজী অথবা বাঈজীর জন্যেই গান—যেন এই ছিল সেকালের নবাববুদের জিগির। তাই বীক্ষকের বাস্তবিক—

'যিনি বারষোষিতের চীৎকার মাত্রকেই সঙ্গীত মনে করেন তিনিই 'বাবু'।'

(ব. র. ২য়, পৃঃ ১১)

'ইন্দিরা', 'চন্দ্রশেখর' 'রজনী' এবং 'কৃষ্ণকান্তের উইলে' পর পর খেয়াল প্রসঙ্গের অবতারণা করে বীক্ষম তাঁর সঙ্গীত-উৎসুক সমাজকে বুদ্ধিয়েছেন, ধ্রুপদের অসপ্ত আধিপত্য উনিশ শতকের শেষার্ধ্বে থেকেই আর নেই। খেয়াল-

বন্ধুর আগমন আসন্ন। এবং এই বস্তুবাদী স্বেচ্ছাচারী ভোগমুখী সমাজেই তার অভ্যর্থনামণ্ড সম্পূর্ণ প্রস্তুত।

‘কৃষ্ণকান্তের উইলের দ্বিতীয় খন্ডের অষ্টম পরিচ্ছেদে আছে আর এক ভিন্ন গীত পরিস্থিতি।

নিশাকর গভীর রাতে রোহিণীর সঙ্গে গোপন সাক্ষাতের ছলনায় চিত্রানন্দীর ঘাটের সিঁড়িতে অপেক্ষা করছেন। উদ্দেশ্য গোবিন্দলালের ‘চোখ ফুটান’। রোহিণীর নতুন অভিনয় দেখাবার জন্যে গোবিন্দলালকে তিনি খবরও পাঠিয়ে দিয়েছেন। নবম পরিচ্ছেদে এই ঘটনারই পরিণতি রোহিণী হত্যা। অর্চিরেই ঘটবে সেই বজ্রপাত। অষ্টম পরিচ্ছেদের এই মূহুর্তে রয়েছে অশনি সংকেত। তারই কূট যত্নময়। রোহিণীর পক্ষে এই কাল রাত্রি। সমস্ত চরাচর গাঢ় অন্ধকারে নিজেকে লুকিয়ে শ্বাসবোধ কবে নিঃশব্দে চরম মূহুর্তের অপেক্ষা করছে। মাঝে মাঝে ভেসে আসা কুকুর ও শৃংগালের রব ভয়ঙ্কর নিঃসৃত্যতা আর উৎকণ্ঠা দ্বিগুণিত করছে। এই রকম চরম উৎকণ্ঠার মূহুর্তে শোনা যায়—
“কোথাও দূরবর্তী নৌকার উপর বসিয়া ধীর উচ্চৈঃস্বরে শ্যামা বিষয় গাহিতেছে।”

এই গান যেন নাটকীয় স্বাস্থ্য। সেই নির্মম পরিস্থিতিকে সহনীয় করে তোলে। ষড়যন্ত্রের নায়ক নিশাকরের মনে ঘা দিয়ে জাগিয়ে তোলে তার বিবেক। ‘নিশাকর সেই গান শুনিতেন’ আর ‘মনে মনে ভাবিতেন—আমি কি নৃশংস, একজন স্ত্রীলোকের সর্বনাশ করিবার জন্য কত কৌশল করিতেছি।’ —(ব র. ১ম., পৃঃ ৫৯৪) ফগিকের এই ভাবনাই অকল্পন ব্যাপারটিতে করুণ কোমল ও মানবিক ছায়া ফেলে। অন্যের হাতের পদতুল নিশাকরের এই পাপভাগী ভূমিকার জন্যে সহানুভূতিও জাগায়।

এই উপন্যাসে বঙ্কিম স্বেচ্ছাচারীর সঙ্গীত বিলাসের পাশেই সহজ লোক-জীবনের সরল পরিবেশের গান শুনিয়ে বাংলার বহমান খাঁটি গান সম্পর্কে আর একবার পাঠককে সচেতন করেন। বোঝান, ডিঙি বাওয়া জেলের সামান্য প্রাণের আকুতিভরা গান ‘গীতবাদের অনশীলন’ করা (ব র. ২য়., পৃঃ ৫৮৮) বাবু নিশাকরেরও মন আকৃষ্ট করে, জাগিয়ে তোলে তাঁর স্বেচ্ছাচরিতা।

আর এইভাবেই বঙ্কিমের সুকৌশল জিজ্ঞাসা—কোন গান সার্থক? যে গান কুমতীর ইন্দ্রন যোগায়, পাপের পথে নিয়ে যায়—সেই গান? না, যে গান আত্মবশ হবার শিক্ষা দেয়, বিবেকবোধ জাগায় সেই গান?

“বিহারত রাহ তুমারি”

—রাজসিংহ

গান বণ্ঠকের কাছে এক আশ্চর্য্য সব-খোল্ চাঁবি কাঠি—master key. এই জাদুক্যাঠি দিয়ে খোলেন তাঁর নিজের ভাবনারাজ্যের মঞ্জুরা। খোলেন কাহিনীর বিভিন্নমুখী চরিত্রের মন-পাতালের রহস্যঘর।

‘রাজসিংহ’র (১২৮৪-৮৫, ১৮৯৩ ৪র্থ সং) জেবউল্লিসা রূপগরিবিনী প্রেম-বিলাসিনী বাদশাহজাদী। কিন্তু তাঁর চিত্ত-নিঃস্বতা, সাধারণ রমণীসুলভ হীনমন্যরূপ বণ্ঠক ধরে ফেলেছেন গানেরই ফাঁদ পেতে। জেবউল্লিসার প্রণয়প্রার্থী মবারকের উপেক্ষিত পত্নী নিঃসম্বল দরিয়াবেগমের দাঁনপ্রতিযোগিনী করেছেন এই বাদশাহজাদীকে বণ্ঠক গানেরই মানদণ্ডে।

স্বামীসুখবাণিতা হতভাগিনী দরিয়া ‘অতিশয় সুকণ্ঠ ; সঙ্গীতে বড় পটু।’ (ব. র. ১ম, পৃঃ ৬২১)। দরিয়াকে ঐশ্বর্য্যময়ী করেছেন বণ্ঠক কণ্ঠসম্পদে। গানই তার একমাত্র সম্বল, নির্ধনের ধন। উৎকোচলোলুপ হারেম প্রহরীকে সে বশ করে গান শুনিয়ে। তার গানে আকৃষ্ট অভিভূত স্বয়ং বাদশাহজাদী। জেবউল্লিসা তাকে কাছে ডেকে বসিয়ে গান শুনছেন।

‘গা। ঐ বীণ আছে।’

বীণ লইয়া দরিয়া গায়িল। গায়িল অতি মধুর। বাদশাহজাদী অনেক অঙ্গুরোনিন্দিত, সঙ্গীতবিদ্যাপটু গায়ক গায়িকার গান শুনিয়েছিলেন, কিন্তু এমন গান কখন শুনেন নাই। (ব. র. ১ম, পৃঃ ৬২১)

এই অভিভক্ততা তাঁর মনে জাগালো উদ্বেগ ও পরাজয় চিন্তা। মবারককে ঘিরে দরিয়া ও তাঁর মধ্যে গড়ে উঠেছে যে সুক্ষ্ম ত্রিভুজ, জেবউল্লিসা উপলব্ধি করেছেন তার বিপরীত বাহুর আসল জোর কিসে। নূপের জোব প্রেমেই ক্ষেত্রে চিরস্থায়ী হয় না ; হয় গুণের। সেই গুণেই দরিয়ার জিত। বাদশাহজাদীর ভয় দ্বিগুণিত হয় যখন জানতে পারেন মবারক একদিন দরিয়ার এই গুণে মগ্ন হয়েই তাকে বিবাহ করেছিল। হীনমন্যতায় ঈর্ষায় ক্রোধে জ্বলে উঠে জেবউল্লিসা দরিয়াকে প্রহার করেন, তাকে রঙমহালে আর আসতে নিষেধ করেন। কিন্তু তখনই দরিয়া আত্মশক্তির উৎস খুঁজে পায়। শপথ করে—‘আবার আসিব, আবার

জ্বালাইব, আবার মার খাইব ।...তোমার সর্বনাশ করিব ।’

‘রাজসিংহ’র দ্বিতীয় খণ্ডের চতুর্থ অধ্যায়ে রয়েছে মোগল বাদশাহী হারেমের গীতবাদ্য সংস্কৃতির ছবি । মোগলের জাঁকজমক ভোগবিলাসপরিপূর্ণ জীবনের ইঙ্গিত দেওয়া বঙ্কিমের উদ্দেশ্য । ‘রঙ-মহালে গীতবাদ্যের বড় ধুম ।’ ‘রঙমহালে রান্নিতে সুব লাগিয়াই থাকিত ।’ হারেমের তাতারী প্রহরী থেকে শব্দ করবে বাদশাহজাদী সকলেই গীতলোলুপ । এই প্রসঙ্গে বলা যায়—গোঁড়া মুসলমান ঔরঙ্গজেবের দরবারে সঙ্গীত সমাদর ছিল না । কিন্তু রঙমহালের নৈশ আসরে ছিল গান বাজনার ঠাই ।

বঙ্কিমের মন্তব্য—ঔরঙ্গজেব ‘কপটাচারী সম্রাট্ জিতেন্দ্রিয়তার ভান করিতেন’ । (ব. র. ১ম, পৃঃ ৬২২) । তাই প্রকাশ্যে গান বাজনা পছন্দ না করলেও নিজের অন্তঃপুরে, এমন কি রণস্থলের সেনাশিবিরেও নাচগান নিষিদ্ধ করেননি তিনি । নির্মলকুমারী নর্তকী বেশেই মোগল সেনাশিবিরে নিজের স্থান করে নেয় ।

সঙ্গীত গবেষকরা জানান—ঔরঙ্গজেবের রাজত্বের প্রথম দিকে তানসেনের পদে বিলাস খাঁর নাতি খুদাহাল খাঁ ও বিশ্রাম খাঁ খিয়ালধারাকে বহন করে সুপ্রতিষ্ঠিত ছিলেন । ঔরঙ্গজেব এঁদের অর্থসাহায্য করতেন ।^{১২}

‘রাজসিংহ’র দ্বিতীয় খণ্ডের প্রথম পরিচ্ছেদ ‘নন্দনে নরক’ অধ্যায়ে বঙ্কিম দেখিয়েছেন নৃত্যগীত স্বাভাবিক, বিলাসী দিল্লীনিগরীর সাধারণ নাগরিক জীবনেও—‘গৃহে গৃহে সঙ্গীতধ্বনি বহুজাতীয় বাদ্যের নিক্রম ।’ ‘নর্তকী রাস্তায়, লোক জমাইয়া সারঙ্গের সুরে নাচিতেছে ।’

‘বীণ’ ‘সারঙ্গ’ প্রভৃতি যুগোপযোগী বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখে বঙ্কিম মনোযোগী । স্থানকালপাত্রোচিত মর্যাদায় সঙ্গীত সৃষ্টিতেও তিনি বিশেষ সচেতন ।

‘রাজসিংহ’র পটভূমি, এই বঙ্গদেশ থেকে বহুদূরের রাজস্থানের এক ক্ষুদ্র পাবতানগরী থেকে দিল্লী পর্যন্ত প্রসারিত মধ্য উত্তর ভারতের অরণ্য পর্বতে বন্দুর এক বিস্তীর্ণ প্রদেশ । তাই বাংলার কোনো গানের ধারার তির্যক্ প্রতিফলন এ উপন্যাসে কাম্য নয় । এ উপন্যাসের গানের ভাষা ও শৈলী ভিন্ন । দিল্লীর দরবারী ও নাগরিক জীবন সংস্কৃতির অঙ্গীভূত সঙ্গীতপ্রসঙ্গ এখানে জরুরী । আবার রাজস্থানের দেশজ সঙ্গীতও প্রয়োজনীয় । শুনিয়েছেন এখানে বঙ্কিম রাজস্থানের সম্ভ্রান্ত অবরোধের অন্তঃপুরিকাদের পদগাথা ও দোঁহা সংস্কৃতির কথাও । সংগত সঙ্গীতই তো বিশেষ পটভূমির আবহস্রুর রচনা করে ।

‘রাজসিংহ’ দিল্লীর রঙ-মহালের সঙ্গীত সংস্কৃতি প্রসঙ্গে বাব বার গণিকা-নর্তকী বা বাঙ্গজীদের নাচগানের উল্লেখ ছিল । কারণ মোগল বাদশাহী জীবনে

নাচগান স্ফূর্তি ও প্রমোদবিলাসের উপকরণ। কিন্তু রূপনগরের রাজ-অস্ত্র-
পুত্রের সঙ্গীত বা নৃত্যবিলাসের কোনো ছবি নেই। কেবল চণ্ডলকুমারী ও
নির্মলকুমারীর মত্বে বস্কিম শুনিয়েছেন পদ এবং দৌঁড়া।

এ উপন্যাসের প্রথম খণ্ডের তৃতীয় পরিচ্ছেদে চণ্ডলকুমারীর বীরপূজক
চরিত্রের পরিচয় রয়েছে তাঁর মত্বে পদ-আবৃত্তিতে। এটি একটি অষ্টপদী।

গৌরী সম্বে ভসমভার।
পিয়ারী সম্বে কালা
শচী সম্বে সহস্রলোচন,
বীর সম্বে বীরবালা ॥
গঙ্গাগর্জন শব্দ-জটপর,
ধরণী বৈঠত বাসুকী ফণমে।
পবন হোয়ত আগুনসখা,
বীর ভজন যুবতী মন্মে ॥

নির্মলকুমারীর রঙ্গরসেভরা স্বভাবের প্রতিফলন তার আওড়ানো তে-পাই
বা গ্রিপদীতে—

সোনে কি পিঁজিরা, সোনে কি চিড়িয়া,
সোনে কি জিঞ্জির পয়ের মে,
সোনে কি চানা, সোনে কি দানা,
মট্রি কেঁও সেরেফ্ খয়ের মে।

(স্ব. প. ১ম, পৃঃ ৬৭৭)

চতুর্থ খণ্ডের প্রথম পরিচ্ছেদে মোগল-সেনাবেশী মানিকলালের কণ্ঠেও
বস্কিম শোনান উত্তর-মধ্য ভারতীয় লোকভাষার গান। এটি ষট্পদী।

‘শরম ভরমসে পিয়ারী,
সোমরত বংশীধারী,
ঝরত লোচনসে বারি।
ন সমবে গোপকুমারী,
যেহিন্ বৈঠত মুরারি,
বিহারত রাহ তুমারি ॥

১২৮৫-এর আষাঢ় সংখ্যার বঙ্গদর্শনে বস্কিম রাজসিংহের এই দৃশ্যে প্রথমে
একটি বাংলা গান রচনা করেন।

মানিকলালের সেই গানটি ছিল—

যারে ভাবি দূরে সে যে সতত নিকটে ।

প্রাণ গেলে তবু সে যে রাখবে সঙ্কটে ॥

এ গান পরে সম্পূর্ণ বর্জিত । স্থান-কাল-পাত্র-সায়র্য্যে বিশেষ আবহ
সৃষ্টির জন্যে শেষে বঙ্কিম বজ্র-ভাষায় রাধা কৃষ্ণের প্রেম-বিষয়ক পদ বেঁধেছেন
ও মানিকলালের কণ্ঠে বোজনা করেছেন । ষোড়শ সপ্তদশ শতকের সমৃদ্ধ
হিন্দীসাহিত্য ও সমগ্র উত্তর ভারতের সম্ভ্রান্ত ও লোকজীবনে তার প্রভাবের
কথা স্মরণ করানো বঙ্কিমের অভিপ্রায় ছিল । অওধী ভাষায় রচিত
তুলসীদাসের 'রামচরিত মানস' (১৫৭৪ খ্রীঃ) মাড়ওয়ারী বা রাজস্থানী
হিন্দীতে রচিত মীরাবাসি-এব (১৫০০—১৫৪৬) ভজনগীতি পদাবলী,
অওধী ভাষায় রচিত মালিক মুহম্মদ জায়সী রচিত 'পদুমাবতী' ১৫২০-
১৫৪০) কাব্য মোগল যুগের ভারতের শ্রেষ্ঠ হিন্দী সাহিত্যের উদাহরণ ।
এ ছাড়া রাজভাষা ও প্রাচীন 'খাড়ি বোল' মিশিয়ে রচিত হয়েছিল রাধা-
কৃষ্ণের লীলাবিষয়ক ভক্তিগীতি পদ । সন্ত কবীর (মৃত্যু ১৫১৮ -এর অনুসারী
দাদু দয়াল (১৫৪৪—১৬০০)-এর নাম এ প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য । 'রাজসিংহ'
বঙ্কিম হিন্দীপদগানের আদর্শকে স্বকীয় ভঙ্গিতে ব্যবহার করেছেন । তিনি
বোঝাতে চেয়েছেন দিল্লী যেমন মুসলিম সংস্কৃতির কেন্দ্রস্থল ছিল—সে যুগে
রাজস্থান ছিল হিন্দু ভারতের নিজস্ব শিল্প সাহিত্য সংস্কৃতির পীঠস্থান ।
গীত ও সাহিত্যচর্চা মুসলিম রমণীর মতো হিন্দুরাজপুত রমণীও ছিল
অন্যতম চর্চা ।

মানিকলালের গান আসলে সংকেতগীতি । ঔরঙ্গজেবের হুকুমে জেব করে
দিল্লী নিয়ে চলা অশ্রুমুখী চঞ্চলকুমারীর উদ্দেশ্যে এ গান গাওয়া । রাধা-কৃষ্ণের
বিবাহপদের আড়ালে জানানো হয়েছে গড়ে সংবাদ । যে পথ বেয়ে মোগল
সেনারা 'রূপকোন্ডারী'র শিবিকা নিয়ে চলেছে সেই পথেই তাঁর দায়িত্ব এবং
উদ্ধারকর্তা রাজসিংহ অপেক্ষা করছেন ।

এই প্রসঙ্গে লক্ষণীয়, যেমন বাংলাদেশে তেমন সমগ্র উত্তর ভারতেই কান্দু-
ছাড়া গীত ছিল না । রাধাকৃষ্ণ চিরন্তন প্রেমিক প্রেমিকার প্রতীকরূপে স্বীকৃত
হয়ে গিয়েছিল । বঙ্কিমও তাঁর প্রেমের গানে সর্বত্র 'শ্যাম', 'রাই', কিংবা 'মদন-
মোহন', 'মুরারী', 'পয়ারী', 'গোপকুমারী' ইত্যাদি নামকনায়িকার প্রতিশব্দ
ব্যবহার করেছেন ।

কৌতূহলী মনে প্রশ্ন জাগে, রাজসিংহ-চঞ্চলকুমারীর প্রণয়কথা রচনাকালে
সে-সময়ের ইতিহাস, ছবি ও গাথার নানা স্মৃতিপঞ্জীর পাতা ওলটাতে ওলটাতে

সঙ্গীতপ্রতিভাময়ী রূপমতী ও তাঁর প্রণয়ী বাজবাহাদুরের প্রেমকাহিনীতে কি বঙ্কিম প্রভাবিত হয়েছিলেন? এই গীতিবিধুর প্রেমিক দম্পতির করুণ জীবন-ছবি ছড়িয়ে আছে রাজস্থানের ইঁতহাসে, গাথায়, অণুচিহ্নে। রাজস্থানী গানের আদর্শ খঁজতে গিয়ে বঙ্কিম কি রূপমতীর গানেরও খোঁজ পেয়েছিলেন?

অসামান্য সঙ্গীতকুশল রূপমতী ছিলেন ধর্মপুত্রের এক সামান্য জায়গীরদারের কন্যা। তাঁর কণ্ঠের গানে আকৃষ্ট হয়ে মান্ডুর সুলতান বাজবাহাদুর তাঁকে বিবাহ করে। কিন্তু তাঁর রূপই তাঁর জীবনে করুণ পর্বাতি টেঁচে আনে। আকবর ও তাঁর সেনাপতি আদম খাঁর লোলুপ দৃষ্টির শিকার হন তিনি।

কাফী খাঁ বর্ণিত রূপমতীর^{১০} মতোই বঙ্কিমের ‘রূপনগর-কোঙারী’ ও ‘লোকমনোমোহিনী রূপ’। চঞ্চলকুমারীর বীরপূজক দৃঢ় চরিত্রে রয়েছে রূপমতীর ব্যক্তিত্বের আভাস। রাজসিংহের উদ্দেশ্যে রচিত চঞ্চলকুমারীর রক্ষা-পত্রে পাওয়া যায়, আদম খাঁকে লেখা রূপমতীর গীতিপত্রের বর্ণীছায়া। আদম খাঁর উদ্দেশ্যে একটি গান বেঁধে চুড়ি সহ রক্ষা-পত্র পাঠান রূপমতী—

থোড়ো রাখে মান আলীজা

কই না মাস্তুর রাজ

না উদয়পুরকো রাজ,

বাই সারু বিরো মাস্তুর,

চুড়িলায়ী পত্নী রাখ’।^{১১}

রূপমতী আদম খাঁর কাছে উদয়পুর রাজ্য চাননি, চেয়েছিলেন মান ও বীরত্বপূর্ণ ভ্রাতৃ। উদয়পুর-রাজ রাজসিংহের কাছে মুক্তা-বলয় পাঠিয়ে চঞ্চলকুমারী প্রার্থনা করেছিলেন নিজের দাসীত্ব অথবা ভাগিনীত্ব।

স্মরণযোগ্য রূপমতীর আর একটি গীতাংশ—

‘ঝমাঝম গোরে মুখকা ঝমকা,

রঙ্গিনী বেসরকে মোতীকা ঠমকা।’

এই পদের তুলনীয় সাদৃশ্য মনে আসে ‘চন্দ্রশেখরে’র মনিয়াবাঈএর গীত-কলি—‘গোরে গোরে মুখপরা বেসর শোহে’।

রূপমতীর গানের জগতে সত্যিই কি বঙ্কিম বিহার করেছেন? শঙ্কুপীয়ের মতো তিনিও তো ভালবাসতেন—‘Old and antique song’,^{১২} ‘প্রাচীন গীত’।

‘আমার নতুন তরী ভাসল স্রুথে —
মারিতে হাল ধরেছে ।’

—আনন্দমঠ

‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে বঙ্কিম বলেছিলেন,

গীতে তাল যেমন মাত্রার সমতামাত্র, শব্দপ্রকল্পে সেই রূপ থার্কলেই সুর জন্মে। যে শব্দে সেই সমতা নাই, তাহা সুররূপে পরিণত হয় না। সে শব্দ ‘বে-সুর’ অর্থাৎ গন্ডগোল মাত্র। তালই সঙ্গীতের সার। (ব র. ২য়, পৃঃ ২৮৪)

শুধু সঙ্গীত কেন, বঙ্কিমের বিশ্বাস, মাত্রাজ্ঞান বা তালই জীবনসুখের সার। ধ্রুপদী সঙ্গীতকারের মতো যথোচিত সাধনায় অনুশীলিত আত্মশক্তিমানই পারে জীবনের কাড়-কোমল, বাদী-বিবাদী সমস্ত সুরকে সমের আকর্ষণে তাল-লয়ে নিয়ন্ত্রিত রেখে বিধি শৃঙ্খলার সুসামঞ্জস্যে এই সভা বা অস্তিত্বকে সার্থক শিল্পচ্ছন্দে রূপায়িত করতে। আপন ইচ্ছা-সুখে বে-খেয়ালে মনের বলগা আলগা করলে জীবনে বে-সুরই কেবল প্রাধান্য পায়। কোনো নন্দিত শিল্পের মতো এ জীবন মঞ্জুল, মঙ্গলোজ্জ্বল, এমন কি পর-সুখদায়ী হয়ে ওঠে না।

বঙ্কিমের ‘মৃণালিনী’, ‘বিষবৃক্ষ’, ‘চন্দ্রশেখর’, ‘রজনী’, ‘কৃষ্ণকান্তের উইল’, ‘রাজসিংহ’ দুর্দমনীয় মনবাসনা ও প্রবৃত্তিতাড়িত আত্মসুখকামী অ-সুখী অশান্ত মানব-মানবীর করুণ জীবনচ্ছবি।

জীবন ও সাহিত্যসাধনার শেবপর্যায়ে বঙ্কিম সম্পূর্ণ নতুন সুরে নতুন শৈলীতে নবজীবনের গান বেঁধে এই সংসার-ক্ষুদ্র নরনারীর নিশ্চিত সুখের উপায় নির্দেশ করেছেন। পরবর্তী ‘আনন্দমঠ’ (১৮৮২) ‘দেবী চৌধুরাণী’ (১৮৮৪) ও ‘সীতারাম’ (১৮৮৭) উপন্যাসে তিনি বিশৃঙ্খল উদ্ভ্রান্ত জীবনের সকল বৃষ্টির সুসামঞ্জস্যে একটি ধ্রুবপদের ‘শমে’ স্থিত। ক্ষুদ্র ব্যাট-গত আত্মমুখী মনকে বৃহৎ, সমষ্টিগত ও পরাভিমুখী করার এবং প্রকৃত ধর্মাচরণ ও লোকাহিতের উপায় সাধনের পথ তিনি এখন খুঁজে পেয়েছেন। এ পর্যায়ে তাঁর মনন অনুশীলন তত্ত্বগত—ধর্মতত্ত্বপ্রবণ। আর মন সম্পূর্ণ স্তোত্র ও মন্ত্রনির্ভর।

বিশ্বকর্মের শেষের দৃশ্য উপন্যাসে শ্রব-শ্রোত্র ও মন্ত্রই সঙ্গীত। জীবনের প্রার্থিত, নিন্দিত, মঙ্গল ও সখ্যদায়ী গানের রূপ তিন এ পর্যায়ে আনন্দমঠেই প্রথম খুঁজে পেয়েছেন। এ উপন্যাসেই দিয়েছেন পথ খুঁজে মরা 'বাঙলা' গানের নবমুক্তি। তাঁর নিজেরই সৃষ্টি 'বন্দেমাতরম্' গান এখানে প্রথম উৎসর্গিত মন্ত্র রূপে।

'রজনী'তে বিশ্বকর্ম প্রথম সম্মাসীর বেদমন্ত্রোচ্চারণের মাধ্যমে ভারতীয় সঙ্গীতের আধ্যাত্মিক উৎসের কথা স্মরণ করেছিলেন। জানিয়েছিলেন, ঈশ্বরের মহিমা গানই মন্ত্র।

এই মন্ত্র-মহিমা ব্যাখ্যানেই বিশ্বকর্ম তাঁর 'আনন্দমঠে' জীবনের শাস্তি, মহা কল্যাণ ও সত্য আনন্দের আশ্রয় পেতে চান। মঠ ও মন্ত্র তো অবিচ্ছেদ্য।

যেমন ঈশ্বর অথবা প্রকৃতিই হতে পারে সমস্ত শ্রেণীনিবিশেষে একমাত্র ধোয়। তেমনি এ দুয়ের একমাত্র বিকল্প 'স্বদেশ'। বিজ্ঞ বিশ্বকর্ম বুঝেছিলেন, উনিশ শতকের বিজ্ঞান ও যুক্তিবাদের যুগে অবতাবকল্প ঈশ্বর সর্বজনমান্য ইস্ট নন, দেশই একেশ্বরী। তাই তিনি 'আনন্দমঠে' সেই দেশরূপী ঈশ্বরের প্রীতমা প্রতিস্থাপিত করে তাঁরই উদ্দেশ্যে সমস্ত গান সমর্পণ করেছেন।

এই ঈশ্বরীর মৃন্ময়ী রূপ-লাবণ্য তাঁর নিসর্গ সৌন্দর্য্যবিন্যাস, তাঁর লোক-কায়ার রচিত বসু সন্তানদের নিয়ে, জন্মভূমির রক্ষণাবেক্ষণে যাদের খরকর-বালধৃত বাহন সদা উত্তোলিত। এই ঈশ্বরীর প্রাণ স্বাধীনতা—যার অভাবে তাঁর স্বচ্ছন্দ বিকাশ ও সমৃদ্ধি অসম্ভব। এই দেশদেবীর আসন দেশভেদেই চৈতন্য। সন্তানদের ভক্তিরূপেই তাঁর পুষ্পার্জলি।

'আনন্দমঠে' (১৮৮২) বিশ্বকর্ম মন্ত্রশাস্ত্রবলে সন্তানদের অনাদিবাঁহমুখ ইন্দ্রিয়াবলীকে উদ্ভর্তিত করে দেশমাতৃকার প্রীতি একান্ত ভক্তিমুখী করতে চান। তাই এ উপন্যাসের আদ্যন্ত নামজপের মতো আবৃত্ত হয়েছে 'হরে মুরারে মধুকোট-ভারে গোপাল গোবিন্দ মুকুন্দ শৌরে' মন্ত্র শ্লোক।

এই কলিকল্পময় যুগে বিশ্বকর্ম যেন চৈতন্য মহাপ্রভুর বাণী-বিশ্বাসী। 'হরেনামৈব কেবলম্, নাস্ত্যেব নাস্ত্যেব নাস্ত্যেব গতিরন্যথা'। হরিনাম বিনা জীবের অন্য কোনো গতি নেই নেই নেই। তাই তাঁর 'আনন্দমঠে'র সন্তান দল হরিনাম গেয়েই জগৎ মার্তিয়ে বেড়ান।

দেশরক্ষায় ব্রতী, বিশ্বরূপ পালনী শাস্তি ও শত্রুসংহার মূর্তিতে বিশ্বাসী বৈষ্ণব সন্তানদল বিশ্বভক্ত শ্রীচৈতন্যকে স্মরণে রেখেছিলেন। সত্যানন্দ মহেন্দ্রকে, চৈতন্যের ও সন্তান সম্প্রদায়ের বৈষ্ণব ধর্মের পার্থক্য ও বৈশিষ্ট্য বুঝিয়েছিলেন :

—‘চৈতন্যদেবের বিষ্ণু প্রেমময়—সন্তানের বিষ্ণু শূদ্ধ শক্তিময়’, (ব. র. ১ম., পৃঃ ৭৫০) চৈতন্যদেব নামগানের মধ্যে দিয়ে প্রেম বিতরণ করেছিলেন ; সন্তানদল এই হরিনাম গানে আত্মশক্তি সংগ্রহ করেন এবং ভীত বিপন্ন, মূঢ়মূর্খের জীবনে ও মনে সঙ্গীবনী শক্তি সঞ্চার করেন ।

শিষ্টদাসী ‘হরে মুরারে মধুকৈটভারে’ মন্ত্রগানই ‘আনন্দমঠে’র উদ্বোধন সঙ্গীত ।

প্রথম খণ্ডের চতুর্থ পরিচ্ছেদে দসুভয়ে বিপন্ন ক্ষুধা-তৃষ্ণার অবসাদে কাতর কল্যাণী যখন আচ্ছন্ন চৈতন্য কিস্তি ভীতিপ্রগাঢ় চিত্তে ঈশ্বরের শরণাগত তখনই তাঁর কর্ণকুহরে প্রবেশ করে ‘অন্তরীক্ষে স্বর্গীয় স্বরে গীত’ ‘হরে মুরারে মধুকৈটভারে’ শ্রবণ । সত্যানন্দের গাওয়া দুরাগত কিস্তি ক্রমশ নিকটবর্তী এই নামগান কল্যাণীর অবসন্ন ও আচ্ছন্ন চৈতন্যে জাগায় এক অভিজ্ঞতা ।

কল্যাণী নীলাকালারূপ পুরাণে শুনিয়েছিলেন যে দেবীর্ষ গগনপথে বীণা-যন্ত্রে হরিনাম করিতে করিতে ভুবন ভ্রমণ করিয়া থাকেন : তাহার মনে সেই কল্পনা জাগরিত হইতে লাগিল । মনে মনে দেখিতে লাগিলেন, শূদ্ধ শরীর, শূভ্রকেশ, শূভ্রশম্ভ্র, শূভ্র নসন, মহাশরীর মহামুনি বীণাহস্তে চন্দ্রালোক প্রদীপ্ত নীলাকাশ পথে গায়িতেছেন,—

‘হরে মুরারে মধুকৈটভারে’—ক্রমে গীত নিকটবর্তী হইতে লাগিল । আরও স্পষ্ট শুনিতে লাগিলেন—‘হরে মুরারে মধুকৈটভারে’ । ক্রমে আরও নিকট আরও স্পষ্ট—‘হরে মুরারে মধুকৈটভারে’ । শেষে কল্যাণীর মাথার উপর বনধূলী প্রতিধ্বনিত করিয়া গীত নাজিল,—‘হরে মুরারে মধুকৈটভারে’ । কল্যাণী তখন নয়নোন্মীলন করিলেন । ব. র. ১ম, পৃঃ ৭২০)

হরিনামগানে মূঢ়মূর্খ কল্যাণী লাভ করেছেন জীবনশাস্ত্রী অভয়বাণী । মধুকৈটভ ও মুর দৈত্য বিনাশী হরির নাম উচ্চারণ করে সত্যানন্দ স্বামী দসু-ভীত কল্যাণীর যিপদ বিনাশ করে তাঁকে রক্ষা করেছিলেন । এই বিপন্ন উদ্ধাব-চিত্ত যেন ‘আনন্দমঠ’ নাট্য-আখ্যানের নান্দীমুখে প্রতীকোচ্চারণ । হরিনাম-সর্বস্ব সন্তানদলের উদ্যোগেই শত্রুনিপীড়িতা দেশজননী একদিন সমৃদ্ধতা হবেন ।

কল্যাণীর কল্পনায় নারদ প্রসঙ্গের অন্তরঙ্গা করে এ উপন্যাসের গোড়াতেই বর্ষকম ভাবত-বর্ষের সুপ্রাচীন সাংগীতিক ঐতিহ্যের কথা কৌশলে স্মরণ করালেন । বৈদিক কাল থেকেই এদেশের সঙ্গীত ঈশ্বর বন্দনায় ও আত্মার হিতসাধনে উৎসর্গীকৃত । ভারতের গানের মহিমা অতীতকাল থেকেই আধ্যাত্মিক ।

দেবীর্ষ নারদ সামবেদের উপবেদ গন্ধর্ববেদ বা প্রাচীন সঙ্গীত শাস্ত্রের,

আদি আচার্য। তাঁর 'নারদীয় শিক্ষা'¹⁷ বৈদিক সঙ্গীত বিধির প্রাচীনতম শাস্ত্র। দেবস্তুতিমূলক প্রাচীনতম এই বৈদিক সামগান গাওয়া হত উদাস্ত অনুদাস্ত ও স্বরিত স্বরে, বীণাবাদ্য সংযোগে। পুরাণোক্ত সঙ্গীতবিদ গম্ভবেরা স্বর্গে মর্ত্যে দেবস্তুতি করে বেড়াতেন বীণা বাজিয়ে। তাঁরা ছিলেন দেবতাদের চারণ গায়ক। "দেবানাং গায়না হ্যেতে চারণাঃ স্তুতিপাঠকাঃ।" 'আনন্দমঠের' সন্তান-দল সেই ঐতিহ্যানুগামী; দেশদেবীর চারণ তাঁরা। কণ্ঠে তাঁদের দেশস্তুতি—'বন্দেমাতরম্'।

রামদাস সেন তাঁর 'ভারতবর্ষের সঙ্গীত শাস্ত্র' প্রবন্ধে উদ্ধৃত করেন—প্রাচীন ভারতের মনস্বীর উক্তি—

‘জপ কোটি গুণং ধ্যানং
 ধ্যান কোটি গুণং লয়ঃ।
 লয় কোটি গুণং গানং।
 গানাং পরতরং ন হি ॥

(বঙ্গদর্শন, ১২৪০, ফাল্গুন)

কোটি জপ ধ্যান, সমাধির চেয়েও শ্রেষ্ঠ হল গান। গানের চেয়ে শ্রেষ্ঠতর আর কিছাই নেই। ভগবান বিষ্ণু স্বয়ং বলেছিলেন—

‘মদভক্তা যত্র গায়ন্তি তত্র তিষ্ঠামি নারদঃ’।¹⁸

ভক্ত যেখানে গান করেন সেখানেই ভগবানের অবস্থান। গানই উপাসকের উপাসনার সর্বশ্রেষ্ঠ সহায়। বিষ্ণুমণ্ড তাঁর ‘ধর্মতত্ত্বে’ বলেছেন একথা—‘ভারতবর্ষে সঙ্গীত উপাসনার সহায়।’ (ব. র. ২য় পৃ. ৬৬৬) তাই তাঁর সন্তানদের কণ্ঠে সত্য সঙ্গীত।

‘হরে মুরারে’ নামগান বিষ্ণুর গুণানুবাদ। এ গান কীর্তন। সমবেত কণ্ঠে যখন গীত হয়েছে তখন তা সংকীর্তন।

দেশচৈতন্যাবাদী ভক্ত সন্তানসম্প্রদায় এ গান বীজমন্দের মতো ধারণ করে শোকাঙ্কার-সংকল্পকে সুদৃঢ় করেছেন। মধু, কৈটভ ও মূরু কিনাশন হরির শব্দ-ধ্বনি স্মৃতির সত্য আলোচনের অভিঘাতে তাঁরা সদাজাগ্রত ও উৎসাহিত। এই হৃদ-মন্দের উদ্দীপনার উজ্জীবিত হয়েই তাঁরা ফুল্লচিহ্নে দেশমাতৃকার পায়ে বলি-দণ্ড।

আবার “হরি তাঁদের কাছে শব্দই অরিমর্দন নন। তিনি ‘গোপাল’। সমগ্র পৃথিবীর তিনি পিতা—রক্ষাকর্তা। পালক। দেশরত্নী সন্তানদের ও ধর্ম-দোষারিনাশ করে মাতৃভূমিকে উদ্ধার করা এবং নিভয় স্থিতি দান করে তাঁকে

পালন করা ।

‘গোপাল’-হরিরই অন্য নাম গোবিন্দ, শৌর, মদুকন্দ । ‘গো’ অর্থ পৃথিবী, আবার ‘গো’ শব্দে জ্ঞানও বোঝায় । হরিরই জ্ঞানের আধার । তাঁকে জ্ঞানলেই পূর্ণ জ্ঞান লাভ হয় । তাই তিনি ‘গোবিন্দ’ । এবং তিনিই বীৰ্য ও মূর্ত্তি প্রদানকারী শৌর ও মদুকন্দ । ভগবান অর্থাৎ সর্বৈশ্বর্যময় ঈশ্বরের কাছে সন্তানদল কর্ম, জ্ঞান, বীৰ্য ও মূর্ত্তি এই চতুর্বিধ ঐশ্বর্যই কামনা করেন ।

‘আনন্দমঠ’ থেকেই বিষ্ণুম শারীরিক, জ্ঞানার্জনী, কার্যকারিণী ও চিন্তা-রঞ্জিনী বৃত্তির অনুরূপে পূর্ণ মানুষ গঠনে রতী । দেশরূপী ঈশ্বরকে কেন্দ্র করে সন্তানসম্প্রদায়ের চতুর্বিধ বৃত্তির অনুরূপ গঠন । তাঁদের আছে দেশরক্ষায় সমর্থ শত্ৰুনিপীড়ন-যোগ্য শারীরিক ক্ষমতা ; আছে দেশচৈতন্যরূপ জ্ঞান, আছে কর্মকুশলতা—দেশ রক্ষার কার্যকরী বুদ্ধি এবং দেশরূপী ঈশ্বরে পরানুরক্তি । দেশ প্রেমে এবং দেশদেবীর প্রীতি সাধনে তাঁদের চিন্তা রঞ্জিত । দেশই তাঁদের পরম আনন্দের আশ্রয়, মূর্ত্তিস্বরূপিণী । দেশধর্মাচারী সন্তানদের কাছে দেশই সাধ্য-সাধন তত্ত্ব । এই দেশ সাধনার যথার্থ বীজমন্ত্র তাই ‘হরে মুরারে’ নাম গান ।

রবীন্দ্রনাথ আশৈশব অভ্যস্ত ছিলেন ঔপনিষদিক শ্লোকে । নিষ্ঠাবান হিন্দু ব্রাহ্মণ সন্তান বিষ্ণুমচন্দ্রের প্রীতি ও কণ্ঠ আবাল্য অভ্যস্ত বিষ্ণু ও চণ্ডী নাম স্তোত্রে । স্তব-স্তোত্র বিষ্ণুম মতে ‘মুখ্য ভক্তির লক্ষণ’ (ব. র. ২য়, পৃ. ৬৪৬) । হরি ও দুর্গা নাম মন্ত্রের শক্তিতে বিষ্ণুম বার বার তাঁর ‘আনন্দমঠের’ সন্তান-দলকে দেশমাতৃকার প্রতি একান্ত ভক্তিমুখী করতে চেয়েছেন ।

প্রথম খণ্ডের একাদশ পরিচ্ছেদে সত্যানন্দ ও মহেন্দ্রর যুগ্মকণ্ঠে শোনা যায় দুর্গাস্তব — ‘সর্বমঙ্গল-মঙ্গলো শিবে সর্বার্থসাধিকে শরণ্যে গ্রাম্যকে গোঁরি নারায়ণ নমোহস্তুতে’ । দুর্গা বিষ্ণুর সহায়িকা—বৈষ্ণবী শক্তি । সকল দুর্গাতি মোচন করে সৃষ্টি স্থিতি রক্ষা করা যায় এই শক্তি বলেই । তাই হরিনামসাধক সন্তান-দল কল্যাণীশক্তি দুর্গার চরণে ও প্রণাম জানিয়েছেন ।

খ্রীষ্ট-সিদ্ধিজ্ঞান-বলমাণ্ডিত দশভূজা দুর্গা প্রকৃতপক্ষে বিষ্ণুমের ধোয়া দেশ-মাতৃকার ইষ্টামূর্তি । সত্যানন্দের দুর্গাস্তব মূলতঃ দেশদেবীরই প্রণাম মন্ত্র । ‘ধর্মতত্ত্ব’ প্রবন্ধে বিষ্ণুম বলেছিলেন—

ভাস্কর্য, চিত্রবিদ্যা, সঙ্গীত উপাসনার সহায়’ । ‘মাইকেল এঞ্জিলো বা ফিদিয়াসের ভাস্কর্য, জার্মানীর বিখ্যাত সঙ্গীত প্রণেতৃগণের সঙ্গীত উপাসনার সহায় (ব. র. ২য়, পৃ. ৬৬৬) ।

বঙ্কিমও তাই দেশভক্তির উৎসারহেতু দেশমাতৃকার স্বর্ণময়ী প্রতিমা রচনা করে ‘আনন্দমঠে’ তা প্রতিস্থাপিত করে ভাস্কর্য ও চিত্রবিদ্যার মাধ্যমে সাকার পূজা বিহিত করেছেন এবং স্বদেশ-সঙ্গীত রচনা করে দেশদেবীর প্রীতিসাধন ও সেইসঙ্গে উপাসক হৃদয়ে উৎকৃষ্ট ভক্তিসাধন অনুষ্ঠান সম্পূর্ণ করেছেন। বঙ্কিমের এই মূর্তি ও সঙ্গীত-সৃজনবিদ্যা দেশধর্ম তথা ঈশ্বর উপাসনারই উপকরণ।

স্বপ্নকল্পিত দেশের প্রতি ভক্তিতে আপন্নত কবি-সন্তান বঙ্কিমচন্দ্র সত্তামখিত আবেগে রচনা করেছেন যুগান্তকারী দেশবন্দনাগীতি ‘বন্দেমাতরম্’। মৃন্ময়ী রূপাঢ্য বঙ্গপ্রকৃতি-বর্ণনা ও চিন্ময়ী দেশবন্দনার সিম্মিগ্রণে, চিত্রভাষা ও কবি ভাষার প্রকৃষ্ট বন্ধনে রূপ নিয়েছে এক আশ্চর্য দেশরাগিণী মূর্তি। রবীন্দ্রনাথ ‘বন্দেমাতরম্’ গানে ‘দেশ’ সুর নির্দেশ করেছিলেন। বঙ্কিম সংযোজিত করেছেন রাগমালা চিত্রে ‘দেশ’-এর নবতর সংস্করণ। ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে বঙ্কিমের মন্তব্য—

হিন্দুদিগের বুদ্ধি অত্যন্ত কল্পনা-কুতূহলিনী .. যিনি এবং মূর্তির পরস্পর সম্বন্ধাবলম্বন করিয়াই প্রাচীরের রাগরাগিণীকে সাকার কল্পনা করিয়াছেন। সেই সকল ধ্যান, প্রাচীন আৰ্যদিগের আশ্চর্য কবিত্বশক্তি ও কল্পনাশক্তির পরিচয়স্থল।

বঙ্কিমের নিজস্ব দেশধ্যান-চিত্রও তো কবিত্বশক্তি ও কল্পনাশক্তির আশ্চর্য পরিচয়স্থল।

ভবানন্দ প্রথম এ গান গেয়েছেন ‘আনন্দমঠে’র প্রথম খণ্ডের দশম পরিচ্ছেদে। ‘ফুল্ল জ্যোৎস্না পলকিত যামিনী’র রূপে বিমূঢ় চিত্তের স্ফূর্তিতে এ গান তাঁর কবি-হৃদয় হতে স্বতোৎসারিত। ভবানন্দের সঙ্গী, স্বজন হারানোর বেদনায় মৌন মহেন্দ্র এই গানের অভিঘাতেই প্রথমধ্বর হয়েছিলেন—‘মাতা কে? এতো দেশ, এতো মা নয়’। ভবানন্দের উত্তর—‘আমরা অন্য মা মানি না—জননী জন্মভূমিচ স্বর্গাদপি গরীয়সী’। এবার মহেন্দ্রর অনুরোধ ‘তবে আবার গাও’। ভবানন্দ সম্পূর্ণ গীতিটি গাইলেন।

“বন্দেমাতরম্।

সুজলাং সুফলাং মলয়জ্ঞানীভুলাম্

শস্যশ্যামলাং মাতরম্।

শুভ্রজ্যোৎস্না-পলকিত-যামিনীম্—

ফুল্লকুসুমিত-দ্রুমদল শোভিনীম্,

সুহাসিনীং সুমধুর ভাষিণীম্

সুখদাং বরদাং মাতরম্।

সন্ত কোটি কণ্ঠ-কলকল-নিলাদ করালে,
 হ্রিসন্তকোটিভূজৈর্ধৃত খরকরবালে,
 অবলা কেন মা এত বলে ।
 বহুবলধারিণীং নমামি তারিণীং
 রিপদেল বারিণীং মাতরম্ ।
 তুমি বিদ্যা তুমি ধর্ম
 তুমি হৃদি তুমি মর্ম
 হুং হি প্রাণাঃ শরীরে ।
 বাহুতে তুমি মা শক্তি,
 হৃদয়ে তুমি মা ভক্তি,
 তোমারই প্রতিমা গড়ি মন্দিরে মন্দিরে ।
 হুং হি দূর্গা দশপ্রহরধারিণী
 কমলা কমল-দল-বিহারিণী
 বাণী বিদ্যাদায়িনী নমামি স্বাং
 নমামি কমলাম্ অতুলাম্ অমলাং
 সূজলাং সূফলাং মাতরম্,
 বন্দে মাতরম্
 শ্যামলাং সরলাং সন্মিতাং ভূষিতাম্
 ধরণীং ভরণীং মাতরম্ ।”

(ব. র. ১ম., পৃ. ৭২৬)

কিন্তু এখন ‘মহেন্দ্র দেখিল দস্যু গায়িতে গায়িতে কাঁদিতেছে ।’ তবে এ ক্রন্দন আশাহতের ক্রন্দন নয় । ভক্ত-হৃদয়ের আনন্দে ও বিষাদে মেশানো এ ভাবাপ্রদ ।

‘বন্দেমাতরম্’ গান ভাবে রসে রূপে সুসম্বন্ধ এক আশ্চর্য সঙ্গীত । এ গানে রূপ নিয়েছে ভক্ত সন্তানের আশা আকাঙ্ক্ষা দিয়ে গড়া দেশমাতৃকার স্বপ্নমূর্তি । সেই মূর্তি ভক্তহৃদয়েরই অননুভবে বিচিত্র রসের উদ্দীপনাম্বরূপ । এই মূর্তি ধ্যানেই ভক্তের আনন্দ তাঁকে না পাবার কাতরতায় বিষাদ । এ গান যেন নবরসের একীভবন । দেশজননীর নৈসর্গিক রূপে বিমদম্ব কবির চিত্তপ্রফুল্লতা সহাস্য আনন্দ এবং প্রেম-মাধুর্য ‘বন্দেমাতরম্’ গানের প্রথম শ্রবক ‘সূজলাং সূফলাং ... সুখদাং বরদাং...’ ইত্যাদি পদে বিকীরিত ।

দ্বিতীয় শ্রবক ‘সন্তকোটি কণ্ঠ...রিপদেল বারিণীং...’ পদপংক্তিতে উচ্ছ্রিত

বীররসের স্থায়ীভাব ক্রোধ । খরকরবাল-খুত বসু সন্তান যার কেন তিনি 'অবলা' শব্দ লাঞ্ছিতা ? তাই এই ক্রোধ, আর অপলাপকারীদের প্রতি ধিকারে সন্তানের জুগুপ্সা । 'বহুবলধারিণী' 'রিপদলবারিণী' বিশেষণে নিহিত দেশমাতার ভয়ানক ও বীভৎস ভাবরস ।

'তুমি বিদ্যা তুমি ধর্ম'—তোমারি প্রতিমা গড়ি মন্দিরে মন্দিরে—পদরাজি দাস্যভাবে ও ভক্তিরসের নিবিড়তায় গড়া । 'ত্বং হি দুর্গা অতুলাং অমলাম্' শ্রবক দেশদেবীমাতৃকার অলৌকিক অপূর্ব গুণময়ী রূপহেতু বিস্ময়ভাবে ও অশ্রুত রসচমৎকারিত্বে ভরপূর । যট্টেশ্বর্যময়ী জননীর 'সুদৃশিতা' এই রূপ দর্শনেই ভক্তের পরম আনন্দ ও চরম শাস্তি । তাই 'সুজ্জলাং সুফলাং শ্যামলাং সরলাং সুদৃশিতাং' দেশজননীর পাদবন্দনা করেই 'বন্দেমাতরম্' গান শ্রমে পেঁছেছে । দার্ভিক্ষপীড়িত দেশের পরিপ্রেক্ষিতে দেশদেবীর অসমোর্থরূপ ভক্ত-কবি আশ্বাদন বৈচিত্র্যেই উপভোগ করেছেন ।

এ গান দেশমাতৃকার শ্রবগাথা এবং তা মননযোগ্য বিষয় । এ গান মনন করে সন্তানগণ দুর্গাতিময় জীবন থেকে আত্ম ও দেশকে দ্রাণ কবতে চান । তাই 'বন্দেমাতরম্'ও আসলে মন্ত্রগান ।

এই গীত-মন্ত্রেই বীক্ষম স্তূতিভাবে দেশমাতৃকাকে বলেছেন 'ত্বং হি প্রাণাঃ শরীরে' । দেশই ভক্তের প্রাণস্বরূপা । স্বাধীনতার আকাঙ্ক্ষা ও যট্টেশ্বর্যময়ী দেশমূর্তির স্বপ্ন সম্বায়ে গড়ে ওঠে জন্মভূমির সন্তানের দেশ-চৈতন্য । এই চৈতন্যই সন্তানকে সর্বদা প্রাণস্পন্দিত ও কর্মচঞ্চল করে রাখে । তাঁর মন কর্ম-বাক্য দেশকে ঘিরেই আবর্তিত হয় । দেশই প্রাণস্বরূপা—এই সত্যোপলব্ধিই সন্তানের সাধনার ধন । তাই বীজব্রহ্মের মতো এই বাক্য ধারণ করে দেশভক্ত নিজের হৃদয়মূলে দেশদেবীরই প্রাণ প্রতিষ্ঠা করেন ।

ভূপ্রকৃতি ও জনসমষ্টি নিয়ে দেশকায় রচিত । 'বন্দেমাতরম্' গানের প্রথম শ্রবকে দেশের নৈসর্গিক রূপের ও দ্বিতীয় শ্রবকে বসু সন্তানদের বর্ণনা । দেশের প্রাণ সঞ্জীবিত হয় স্বাধীনতার প্রতিষ্ঠায় । তাই 'ত্বং হি প্রাণাঃ শরীরে'—দেশমাতৃকার স্বাধীনতাস্বরূপ প্রাণ-প্রতিষ্ঠা মন্ত্রও বলা যায় । প্রাণের স্বাভাবিক ক্ষুধার্তিতে নিসর্গপ্রকৃতি যেমন ঋদ্ধি ও শ্রীময়ী হয় তেমনি স্বাধীনতায় দেশের গণশরীরের স্বচ্ছন্দ বিকাশ অভ্যুদয় সৌন্দর্য সমৃদ্ধিও সম্পন্ন হয় । এই স্বাধীনতা অর্জন ও রক্ষা করতে হয় শারীরিক ও আত্মিক শক্তিবলে । বাহুবল বাহ্য শত্রুর ভয় নিবারণে সমর্থ । কিন্তু স্বাধীনতার প্রকৃত রক্ষণ শক্তিআহত দেশচৈতন্যে ; দেশবাসীর প্রেমে, ভক্তিতে ও সেবানিষ্ঠায় ।

দেশকে আশ্রয় করেছে মানুষের সর্ববৃত্তি—জ্ঞানার্জনী, কার্যকারিনী, শারীরিকী ও চিত্তরঞ্জনী অনুশীলিত। সর্বতত্ত্ব—মানবতাবাদ, পরহিতবাদ ও আত্ম-অতিক্রমী অধ্যাত্মবাদ, কর্ষিত। দেশের স্বাধীনতা ও সমৃদ্ধি চিন্তাই মানুষকে সর্বদা প্রাণ ও কর্মচাপল্যে, চৈতন্য ও আনন্দময়তায় উজ্জীবিত করে রাখে। অতুলা দেশমাতার যথার্থ প্রণামমন্ত্র তাই—

“সর্বমঙ্গল-মঙ্গল্যে শিবে সর্বার্থ-সাধিকে।

শরণ্যে দ্যাম্বকে গোঁরি নারায়ণ নমোহস্তুতে।”

বঙ্কিমের ধোয়া দেশজননীর সাকার বিগ্রহ ‘সা রাষ্ট্রীরূপা’ “নারায়ণী”—জ্ঞান ঋদ্ধি বল সিদ্ধি এই চতুর্বল সমন্বিতা দশভূজা শিবের পূর্ণাঙ্গ মূর্তি।

এই স্বাধীনতা ও প্রীময়ী দেশজননীর ইচ্ছা মূর্তির যে বিরহ বঙ্কিম অহরহ তাঁর চিত্তগভীরে অনুভব করেছেন, সেই বিরহের আকৃতি ও আকুলতাবাহী সুর—‘মেঘ-মল্লার’ আনন্দমঠের ‘বন্দেমাতরম্’ গানের রাগধ্বনি। এই বিরহের রাগে নেই ক্রন্দনের আর্তি। আছে মিলনের আশা আকাঙ্ক্ষা উদ্দীপনা।

‘বন্দেমাতরম্’ রচিত হয় ‘আনন্দমঠে’র অনেক আগেই। গানটিতে সুর দিয়েছিলেন যদুভট্ট। রাগ ‘মল্লার’। জলদগম্ভীর অথচ উদ্দীপনা-সম্পন্ন এই বর্ষার রাগ বঙ্কিমের বড়ো প্রিয়।

পরে ‘আনন্দমঠে’ দেশভক্তের চিত্তরঞ্জনী ও বীর্যোদ্দীপক সঙ্গীত হিসেবে ‘বন্দেমাতরম্’ সন্নিবিষ্ট হল। তখনও দেখা গেল ‘উচ্চিনাদে মেঘমল্লার রাগে’ এই গীত ধ্বনিত করে সহস্র সন্তানদল মৃত্যু ভরসে ঝাঁপ দিয়েছেন। (ব. র. ১ম., পৃ. ৭৭০)। মন্দের সাধন অথবা শরীর পাতন সে সন্তানদলের রত।

সঙ্গীতশাস্ত্রজ্ঞ সোমনাথ ‘মল্লার’-এর বিরহোজ্জ্বলিত মিলন-তৃষ্ণার ভাবরূপ প্রকাশ করে বলেছেন,—‘মদুহাসিতোহতিপিপাসিতচাতকপোষ্যষু মল্লারি’।^{৭৫} মদুহাসি ও তাঁর চাতক-তৃষ্ণা মল্লারের ভাব। স্বাধীন দেশকে লাভ করবার চাতক তৃষ্ণাই রাগময়ন্ত যদুনাথ নির্দেশিত ‘বন্দেমাতরম্’ গানের সুর-‘মল্লার’-এর মর্মকথা।

‘বন্দেমাতরম্’ প্রবশে ললিত মিত্র জানান—

বন্দেমাতরম্ রচিত হইবার পরে বঙ্কিমচন্দ্রের গৃহে তদানীন্তন সুকণ্ঠ গায়ক ভাটপাড়ার স্বর্গীয় যদুনাথ ভট্টাচার্য মহাশয় ইহাতে সুরতাল সংযুক্ত করিয়া প্রথম গাইয়াছিলেন।^{৭৬}

পূর্ণচন্দ্রের বিবৃতি—

বহুকাল পরে ‘বন্দেমাতরম্’ সম্প্রদায় কোরাসে গাইবার জন্য মিত্রসদ্রু

বসাইয়াছিলেন। পরে শ্রীমতি প্রতিভা দেবী আর একটি সুর বসাইয়াছিলেন।
বেহাগ সুরে ভাল লাগিলে লাগিতে পারে।^{১৭}

সরলাদেবী চৌধুরাণীর স্মৃতিচারণায় জানা যায়, এই গানের প্রথম দুই পদে সুর দেন রবীন্দ্রনাথ এবং তাঁরই নির্দেশে বাকীটুকুতে সুর সংযোজন করেন সরলাদেবী নিজে। সেই সুর ‘দেশ’।^{১৮} তিনি জানান—‘দুই একটা জাতীয় উৎসবে সমস্বরে বহুক্ষেতে গাইতেও শেখালুম। সেই থেকে সভাসমিতিতে সমস্তটাই গাওয়া হতে থাকল।’

এ গান তাঁর কাছে ‘তেজ ও দীপ্তিরসে ঢলঢল করছে।’

কিন্তু বিষ্ণু এ গানে চাতক-তুষার সুরই রাখতে চেয়েছিলেন। তাই ‘আনন্দমঠে’ স্পষ্ট ‘মেঘমল্লার’ রাগ নির্দিষ্ট।

এই তুষার কথা বিষ্ণু স্পষ্টস্বরে প্রথম শুনিয়েছেন ‘মৃণালিনী’তে (১৮৬৮)। ‘চন্দ্রমাশালিনী সা মধুযামিনী বহুত পিয়াসা রে’।

বিদ্যাপতির দঃখ সর্বসম্পন্নই ছিল সেই গানে। কারণ দেশলক্ষীর সৌভাগ্যোদয়ের কোনো আশাপথ বিষ্ণু তখন খুঁজে পাননি। কিন্তু ‘আনন্দমঠে’র কোনো গানে নেই নৈরাশ্য, দঃখের কাতরতা। আছে উৎসাহ, উদ্দীপনা, ইণ্টেলাভের তাঁর ব্যাকুলতা। স্বপ্ন সম্ভাবনার অদম্য উল্লাস। ‘এ যৌবন জল তরঙ্গ রোধিবে কে’?—সমস্ত প্রতিকূলতা নস্যং করে ধুবলক্ষ্যমুখে এগিয়ে যাবার এই দুর্নিবার গতিবেগই ‘আনন্দমঠে’র গানের বৈশিষ্ট্য। এমন কি নিষ্পল-যৌবনা শান্তির গানেও নেই আতি। ‘বাগেগ্রী’ রাগিণীতে আড়া তালে গাওয়া তার অভিসার গীত—

দড়বাড়ি ঘোড়াচাড়ি কোথা তুমি যাও রে

আসলে marching song, রণাভিযান সঙ্গীত।

মিশ্র ভাষায় লেখা ‘বন্দেমাতরম্’ গান নবীনচন্দ্র সেনের মতো বিদগ্ধ জন পছন্দ করেননি। বলেছিলেন—^{১৯}

এমন ভাল জিনিষটিকে আধ সংস্কৃত আধ বাঙ্গালায় লিখিয়া মাটি করা হইয়াছে, এ যেন গোবিন্দ অধিকারীর গানের মতো। লোকের ভাল লাগে না। অভিমানে ক্ষুব্ধ হয়েছিলেন বিষ্ণু। তাঁর ‘ঈষৎ কুপিত’ জবাব—^{২০}

‘ভাল না লাগে পড়ো না। আমার ভাল লেগেছে তাই ও রকম লিখেছি।
লোকের ভাল লাগবে কিনা ভেবে লিখব?’

যাত্রাওয়ালা গোবিন্দ অধিকারী ভাগবতের অথবা গীতগোবিন্দের সংস্কৃত পদের সঙ্গে বাংলা পদ মিলিয়ে নাটকীয়তা সৃষ্টি করে গান গাইতেন। তাঁর

গাওয়া—‘প্রিয়ে চারদশীলে মৃগ ময়ি মান নিদ্রেন্দ্ৰ’ কীর্তন শ্রুতে বঙ্কম ভালোবাসতেন ।

কিন্তু আধ-সংস্কৃত আধ-বাংলা মিশিয়ে পূর্ণাঙ্গ গান বেঁধেছেন সর্বপ্রথম নিধুবাবু । তাঁর বিখ্যাত আখড়াই—

(ভবানীবিষয়ক)

হুমেকা ভুবনেশ্বরী সদাশিব শ্রুতঙ্করী
নিরানন্দে আনন্দদায়িনী
নিশ্চিত হুং নিরাকারা অজ্ঞানবোধে সাকার ।
তত্ত্বজ্ঞানে চৈতন্য রূপিনী ।
প্রণতে প্রসন্ন ভব ভীমতর ভবার্ণব
ভয়ে ভীত ভবামি ভবানী
কৃপাবলোকন করি তরিবারে ভববারি
পদ-তরী দেহ গো তারিণী ।

দাশরথি রায়ের (১৮০৬-১৮৫৭) একটি মিশ্র গানও উল্লেখযোগ্য ।

(ভৈরবী, দ্বিতাল মধ্যালয়)

ভবঘোর কর দূর রাখারাগি ওমা ।
দীন হীনে সদ্দিন দেহি পরমপদ,
বাক্-রূপাঙ্কু ক্ষিতি মতি ধৃতি রতি
বেদ বিধি উমা সতী বাণী মা ।
ক্ষমা দিবা নিশা বিধাতা ধাতা লোকমাতা মা,
নিরাকারা পরমেশা যোগমায়া অযোনিজা,
বাক্-রূপা হুং ক্ষিতিমপি গণ্যা বেদে ধন্যা দেবে মান্যা
ধ্যান জ্ঞান মান প্রাণ রাগ তান মান লয়
কর কৃপা দরশন, কর দয়া মহামায়া,
শ্রীপদং রজসাং ভরসাং মা ॥

বঙ্কমের দেশবন্দনা-স্টোত্র নিধুবাবুর ‘হুমেকা ভুবনেশ্বরী’র^{৮১} অনুকরণে গাথা বিচিত্র গানমাত্র নয় । তাঁর সারাজীবনের সঙ্গীত ভাবনার চূড়ান্ত নির্মাণ-শিল্প এই ‘বন্দেমাতরম্’ । কথায় সূরে ভাবে এ গান কালগত হয়েও কালবিচ্ছিন্ন অথচ কালাতীত ।

এই দেশদেবী-মহিমন্দ্স্তোত্র ভক্ত কবি-হৃদয়ের উচ্ছ্বাসিত আবেগে উৎসারিত । দেবভাষার শব্দকুসুম উচ্ছল ভাবস্রোতে স্বেতঃই ভেসে এসেছে । প্রথমে সর্বৈশ্বর্য-

ময়ী প্রকৃতিরূপা দেশমাতৃকার অন্তরমোহিনী মধুররূপে আত্মহারা হয়েছিলেন কবি। দেশজননীর সন্তান-সৌভাগ্যের গর্বে ফেটে পড়েছিলেন উচ্চ গমকে। গগনধাবী ভুবনপ্লাবী সপ্তস্বরে ধ্বনিত হয়েছিল গভীর প্রত্যয়ী সন্তানের আত্ম-ঘোষণা। তারপর 'সংস্কৃতি কণ্ঠ কলকল নিনাদ ... খরকরবালে'র উচ্চ খান্ডার-বাণী থেকে সহসা সুর ফিরিয়ে 'অবলা কেন মা এত বলে'র প্রাকৃত বাণীর খাদে নেমে এসেছিলেন গীতিকার। কারণ, তিনি বোঝাতে চান, এ দেশ তো শুধু ভক্তের অধরা দেবী নন, তাঁর নাড়িছেঁড়া ধন সন্তানের তিনি জননী জন্মভূমিও। দেশ ও সন্তানের সম্পর্ক যে সহজ। ভক্ত ভগবানের ব্যবধান ঘুচিয়ে যুক্ত করমোচন করে দুই বাহু মেলে সন্তানেরা যে এই দেশকে 'মা' বলে পরম প্রেমে ও নির্ভরতায় জড়িয়ে ধরতে চায়। তাই এই সহজ অন্তরঙ্গ উচ্চারণ। পূজা আর প্রেমেরই গীতাজলি বস্কিমের এই 'বন্দেমাতরম্'।

এ যে উদাত্ত অনূদাত্ত স্বরিতম্বরে গগন প্রান্তর ব্যোমে সমবেত কণ্ঠে উদ্গীত প্রকৃতিরূপা ঈশ্বরী-বন্দনা—তাই এ 'সামগান'।

ভাবে ভাষায় সুরে তালে লয়ে প্রকৃষ্ণরূপে বদ্ধ তাই এ 'প্রবন্ধ সঙ্গীত'।

উচ্চৈঃস্বরে রাগান্বয়ে দেশজননীর রূপ ও গুণগান এ তাই 'কীর্তন'। সমস্বরে গাওয়া বলে 'সংকীর্তন'।

চারতুকে বা শ্রবকে নিবদ্ধ ধ্রুবপদগীতি—এ যেন 'ধ্রুপদ'।

এ তো দেশরত্নী বৈষ্ণবের আখড়া-উদ্ভূত ভবানীবিষয়ক এক আশ্চর্য 'আখড়াই'।

এ দেশপ্রেমে মাতোয়ারা, বিদ্রোহী বাতুল ফকির সন্ন্যাসীদের ঘরছাড়া পাগলকরা 'বাউল সঙ্গীত'। আবার, এ পাণ্ডুল্য শঙ্খের মতো উদার আহ্বানে মাতৃমন্দিরপূজ্য-অঙ্গনে সমবেত গণকণ্ঠের উদ্দীপিত ঐক্যতান—তাই এ অবশ্যই 'গণসঙ্গীত'।

'বন্দেমাতরম্' গান যেন একই আধারে 'মার্গ' ও 'দেশী'। তা সবদুঃখ-মুক্তির সাধন, এবং 'সর্বজনমনোরম' সুখধ্বনি।

রামদাস সেন তাঁর 'ভারতবর্ষের সঙ্গীতশাস্ত্র' প্রবন্ধে (বঙ্গদর্শন, ফাল্গুন, ১২৮০) 'সঙ্গীত দর্পণ' নিণীত 'মার্গ' ও 'দেশী' সঙ্গীতের সে সংজ্ঞা উদ্ধৃত করেন—সেখানে বলা হয়েছে—

'দ্রুহিণেন যদ্যম্বষ্টং প্রযুক্তং ভরতেন চ

মহাদেবস্য পুরতন্তুম্মাগাখ্যং বিমুক্তিদমং।

ততো দেশস্থয়া রীত্যা বৎস্যাদ্রোকানরঞ্জকং

দেশে দেশে তু সংগীতং তদ্দেশীত্যাভিধীয়তে ॥

মহাদেবের কাছে রক্ষা যা অন্বেষণ করেছেন এবং ভারত যা সাক্ষোপাঙ্গে তালমান সমাম্বিতরূপে প্রয়োগ করেছেন—সেই সঙ্গীতকেই বলা হয়েছে মূর্ত্তিপ্রদ ‘মার্গ’। অনন্তর দেশ বিশেষের রীতি অনুযায়ী পরিণামপ্রাপ্ত হয়ে লোকের চিত্তরঞ্জক রূপে তা দেশে দেশে গীত হওয়ায় তাকে বলা হয়েছে ‘দেশী’।

এই উদ্ভূতি প্রমাণ করে যে ভারতীয় সঙ্গীত মূলতঃ শিবরঞ্জনী।

শাস্ত্রমতে সকল চিত্ত রঞ্জিত করাই ভারতীয় রাগের উদ্দেশ্য। ‘যস্য শ্রবণ-মাত্রেণ রঞ্জনেন সকলাপ্রজ্ঞাঃ’। কিন্তু সে রাগ শিবদ, মঙ্গলপ্রদ। ‘সিদ্ধান্ত ভাস্কর-’ এর একটি উক্তি জানায়—‘রাগিণ্যশ্চাখ রাগাঃচ শিবকণ্ঠে বসন্ত্যমী’। রাগরাগিণীর বাস শিবকণ্ঠে। প্রজ্ঞাপতি রক্ষা সংসারের মঙ্গলের জন্যেই সুরেশ্বর মহাদেবের কণ্ঠস্থিত গান আহরণ করেন।

মধুর কাতরতামাখা ‘বলবল্লির গান’—এ ক্রান্ত যাত্রাওয়ালাদের নাকী-কান্না ভরা একঘেয়ে ‘সামান্যসুরে’ বিরক্ত ‘বঙ্গদর্শন’ (যাত্রা, কার্তিক—১২৮০) সঙ্গীতের সংজ্ঞাটি সুস্পষ্ট করে মহাদেবের মহাসুরের কথা প্রথম দেশবাসীকে স্মরণ করিয়েছিলেন এবং সেইসঙ্গে সুরেশ্বর মহাদেবের প্রকৃত স্থানটিও চিনিয়ে দিয়েছিলেন। বলেছিলেন—‘সুর এবং বাক্যে গীত। সুরে ভাব উদ্দীপন করে, বাক্য সংযোগে তাহা আরও স্পষ্টীকৃত হয়।’

‘বঙ্গদর্শন’ের অম্বিষ্ট প্রবল ভাবোদ্দীপক চিরায়ত মহাসুর। সে সুরের বর্ণনা—‘মহাদেবের গীত গর্জিল।... অনন্ত আকাশে মহাদেবের মহাসুর প্রধাবিত চিরকাল প্রধাবিত। সময় অনন্ত, আকাশ অনন্ত, সুর অনন্ত।’

কিন্তু কোথায় সেই সুরেশ্বরের বাস?—‘মহাদেবের স্থান কোথা? প্রতিভাশালী ব্যক্তির অতলস্পর্শ অন্তরে তাঁহার একমাত্র স্থান।’

প্রতিভাশালী বঙ্কিম মহাভাবে উদ্দীপিত হয়েই গিয়েছেন তাঁর অতলস্পর্শী অন্তরাবগাহী ‘মহাগীতি’ (ব. র. ১ম, পৃ. ৭৮০) ‘বন্দেমাতরম্’। এই সঙ্গীত নির্ভূতির, একার ছোট ছোট সুখ দুঃখ শোকের ঢেউ খেলানো তাত্ক্ষণিক আবেগের দোলন নয়। এ যে বড়ো শোক বড়ো দুঃখ বড়ো আনন্দে উদ্বেল অনন্ত মনের প্রবল এক ভাবোচ্ছ্বাস। এ গান পত্নী-কন্যাহারা মহেন্দ্রর ব্যক্তিগত বিরহের শোক, ক্ষতি ভুলিয়ে দিয়ে তাঁকে ষড়ৈশ্বর্যময়ী দেশজননীর বিরহ ও ভাবসম্মিলনের জগতে উত্তীর্ণ করেছিল। ‘বন্দেমাতরম্’ সঙ্গীত ভবানন্দের প্রাণ ও কণ্ঠ বেঁধে প্রথমে মহেন্দ্রর ও পরে শত সহস্র সন্তানদের প্রাণে প্রাণে কণ্ঠে

কণ্ঠে সঞ্চারিত হয়ে সমগ্র দেশকাল প্রাবিত করেছিল। এ গান ক্ষুদ্রতা ভোলায়, আত্মসীমা ঘোচায়—তাই তা মঙ্গলপ্রদ, মনুজ্জ্বল। নির্বিশেষের আনন্দস্বরূপ তাই ‘সর্বজন মনোরম’ (ব. র. ১ম, পৃ. ৭৬৮)। বঙ্কিমের এই ‘মহাগীতি’ তো যথার্থই ‘শিবরঞ্জন’।

এই তিলোত্তমা গীতির প্রতি বঙ্কিমের যে তাই গভীর মমতা। তিনি জানতেন এ গানের মর্ম অনুধাবন করবার সময় তখনও আসেনি।

সম্ভবতঃ ১৮৭৫-এ বঙ্কিম কাহিনী নিরপেক্ষভাবে স্বয়ংস্ব এই গানটি প্রথম রচনা করেন। ‘বঙ্গদর্শন’ের ‘ম্যাটার’ কম পড়ায় গানটি তিনি ঐ পত্রিকার প্রেস ম্যানেজারকে ছাপার জন্য দেন। কিন্তু ম্যানেজার রামচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায় সন্তুষ্ট হননি। বঙ্কিমকে বলেন—‘গান যাহাই হউক ‘বন্দেমাতরম্’ দ্বারা ‘বঙ্গদর্শন’ের পেট ভরিবে না। একখানি উপন্যাস লিখিতে আরম্ভ করেন।’

বুঝি তাই রচিত হয় ‘বন্দেমাতরম্’ গানের যোগ্য প্রেক্ষিতে ‘আনন্দমঠ’। ‘বঙ্গদর্শন’ প্রেসের কার্যধ্যক্ষ পণ্ডিতের কাছে ভবিষ্যদ্বাণী বঙ্কিমের—‘এ গানের মর্ম তোমরা এখন বুঝিতে পারিবে না, যদি পঁচিশ বৎসর জীবিত থাক, তখন দেখিবে, এ গানে বঙ্গদেশ মাতিয়া উঠিবে।’

‘ঋষয়ঃ মন্ত্রদ্রষ্টারঃ’। মন্ত্রের ফলিত সত্যরূপ যিনি দিব্যদৃষ্টি বলে দেখতে পান, তিনিই ঋষি। ‘বন্দেমাতরম্’ মন্ত্রের ঋষি বঙ্কিমের বাণীও সত্য হয়েছিল। এই মন্ত্র হৃৎকারেই একদিন ‘যৌবন জলতরঙ্গ’ সমস্ত বাঁধ ভেঙে উতাল হয়ে ছড়িয়ে পড়েছিল। দেশপ্রেমের বীর্ঘে অশংকিনী শত শত শান্তিরাও গৃহ সংসার সুখ ভাসিয়ে দিয়ে মনুজ্জ্বল স্বামীর রণসঙ্গিনী হয়েছিলেন এই মন্ত্রবাণীতেই উজ্জীবিত হয়ে।

‘মৃণালিনী’তে ‘সাধের তরণী’র কান্ডারীর জন্য ব্যাকুল আশা বঙ্কিমের পূরণ হয়নি। তখন মের্টেন তাঁর ‘জনমসাধ’ স্বাধীনতার পিপাসা। জীবনের সেই ‘সাধ’ সেই তৃষ্ণার শান্তি ‘আনন্দমঠে’। পরমপ্রাপ্তির আনন্দে উদ্বেল ‘আনন্দমঠ’। শান্তি ও জীবানন্দের দ্বৈত কণ্ঠে সেই উদ্বেলিত আনন্দেরই রণন—

এ যৌবন জলতরঙ্গ রোষিবে কে ?

হরে মুরারে। হরে মুরারে।

জলেতে তুফান হয়েছে,

আমার নতুন তরী ভাসল সূখে,

মাঝিতে হাল ধরেছে,

হরে মুরারে। হরে মুরারে।

ভেঙে বাঁলির বাঁধ, পুরাই মনের সাধ ।

জোয়ার গাঙ্গে জল ছুটেছে রাখবে কে ?

হরে মরারে ! হরে মরারে !” (ব. র. ১ম, পৃ. ৭৬০)

‘আনন্দমঠের’ তৃতীয় খণ্ডের তৃতীয় পরিচ্ছেদে ‘ঘোরতর যুদ্ধের’ উদ্যোগ মন্বন্তরে এই উদ্দীপনা জাগানো গান শোনা যায় ।

দ্বিতীয় খণ্ডের দ্বিতীয় পরিচ্ছেদে প্রথম শান্তি নবীনানন্দের বেশে দেশব্রতী সন্ন্যাসী স্বামীর স্থানে অভিসার যাত্রা শুরু করেন । কণ্ঠে ছিল তাঁর উক্তি-প্রত্যাক্তিমূলক ‘অপূর্বগীত’ ।

“দড়বিড় ঘোড়া চড়ি কোথা তুমি যাও রে ।”

“সমরে চলিনু আমি হামে না ফিরাও রে ।

হরি হরি হরি হরি বলি রণরঙ্গে,

বাঁপ দিব প্রাণ আজি সমর-তরঙ্গে,

তুমি কার কে তোমার, কেন এসো সঙ্গে ।

রমণীতে নাহি সাধ, রণজয় গাও রে ।”

২

“পায়ে ধরি প্রাণনাথ, আমা ছেড়ে যেও না ।”

“ওই শুন বাজে ঘন রণজয় বাজনা ।

নাচিছে তুরঙ্গ মোর রণ করে কামনা ।

উড়িল আমার মন, ঘরে আর রব না,

রমণীতে নাহি সাধ রণজয় গাও রে ।”

রঙ্গ ও রহস্যময়ী শান্তির এই গানে ছিল তাঁর নিজের ও তাঁর স্বামীর মনো-ভাবনার কথা । দেশের মুক্তি-সংগ্রামের জন্যই জীবানন্দ রমণী-ত্যাগী । কিন্তু দেশের জন্য এই ব্রতচারণ ও তাঁর রণসাধ তো অর্থাঙ্গিনী বিনা নিষ্ফল । তাই পরিহাসের সুরে এই গানে । পরে তৃতীয় খণ্ডের তৃতীয় পরিচ্ছেদে শান্তি তাঁর স্বামীর সঙ্গে মিলিত হয়ে যুদ্ধলকণ্ঠে গান শোনান । তাঁদের উভয়েরই ‘মনের সাধ’ এখন পূর্ণ । আসন্ন শত্রুসমরে স্বামীর রণসঙ্গিনী হবেন শান্তি । যথার্থ সহধর্মিণী সংজ্ঞা সার্থক করবেন তিনি ।

তৃতীয় খণ্ডের সপ্তম পরিচ্ছেদে, শান্তির কণ্ঠে শোনা যায় জয়দেবের দশাবতার স্তোত্র । ‘শান্তিদেবী কণ্ঠ নিঃসৃত’ সেই ‘গোস্বামী বিরচিত মধুর স্তোত্র’-গানে ‘অনন্ত কাননের অনন্ত নীরবতা বিদীর্ণ’ ।

‘বিষবৃক্ষে’ বিগ্নম মদন-ধর্মোৎসবের কবি জয়দেবের প্রতি রুঢ়ভাষী হয়ে তাঁর

‘স্মর-গয়ল’ পদের বিকাররূপ দেখিয়েছিলেন। ‘আনন্দমঠে’ তিনি দিলেন ‘হরি-স্মরণে সরসি মনঃ’ জয়দেবের শব্দ পরিচয়। যুগে যুগে নিপীড়িত বসুন্ধরার সমুদ্রকারকসেপ লোকাস্থিতিপালক বিষ্ণু দশাবতার রূপ ধারণ করে ধরণীকে কৃতার্থ করেছিলেন। সেই কীর্তি স্মরণে জয়সূচক পদ দশাবতার স্তোত্র রচনা করে জয়দেব গোস্বামী ‘গীত-গোবিন্দ’ কাব্য সূচনা করেন। সন্তান-কণ্ঠে এই গান পরিবেশন করিয়ে বীক্ষম প্রমাণ করেছেন জয়দেবের আত্মোদ্বোধন সামর্থ্য। ‘প্রলয়-পয়োধি জলে’ গেয়ে সন্তানেরা বীৰ্যোদ্দীপন শক্তি অর্জন করেন। এখানে তাঁরা বাখলার আদি কীর্তনকারের চরণে প্রণত হয়ে স্ব-কুশলার্থী। ‘তব চরণে প্রণতা বয়মিতি ভাবয় কুরু কুশলং প্রণতেশ্ব’। গী ১।২৪। কারণ তাঁরাও যে দন্ডট বিনাশনের সংগ্রামে অবতীর্ণ বিষ্ণুর মতই।

দশাবতারের মাত্র তিন অবতার রূপ (১।৫।১০।১৪) সন্তানের স্মরণীয়। মীন, বুদ্ধ ও কল্কিরূপ। কারণ, বীক্ষম চান, সর্বপ্রথম বেদরূপী নিঃশ্রেয়স জ্ঞানের উদ্ধার, পরে, যুক্তি-বুদ্ধি ভূত দয়া ও পরাহিত রতরূপ চৈতন্যের উদ্ধার এবং শেষে দেশ আক্রমণকারী শত্রুর কালম্বরূপ বীৰ্যবতার উদ্ধার।

শান্তি দশাবতার স্তোত্র গেয়েছেন সারঙ্গ বাজিয়ে; সম্পূর্ণ বাগ তাল লয় বজায় রেখে এবং মীড় মুছনা গমক সম্ভারিত করে। সে গান ‘পূর্ণ জলোচ্ছ্বাসের সময়ে বসন্তানিল তাড়িত তরঙ্গভঙ্গের ন্যায় মধুর’। সত্যানন্দের গম্ভীর কণ্ঠে যুক্ত হয়ে সে গানের তান ‘গম্ভীর মেঘগর্জনবৎ’।

‘সারঙ্গ’ বাংলাদেশের ফকির, বাউল, বৈষ্ণবদের গীত-অনুষ্ঠান প্রাচীন বাজনা। ১২৭৯র বৈশাখের ‘বঙ্গদর্শনে’ ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধকার জানান যে, এই তারযন্ত্রটি মুসলমানদের প্রবর্তিত বাদ্যযন্ত্র। এবং ‘সেতার, এসরার, সারঙ্গ ইত্যাদি সকল যন্ত্র নব্য’। কিন্তু রামদাস সেন ১২৮০র ফাগুন সংখ্যার ‘বঙ্গদর্শনে’ তাঁর ‘ভারতবর্ষের সঙ্গীতশাস্ত্র’ প্রবন্ধে জানিয়েছেন— সারঙ্গ ভারতবর্ষের অতি প্রাচীন তত জাতীয় তারের বাজনা ‘স্বরমন্ডলে’র নব্যরূপ।

বীক্ষম অবশ্য জানতেন, সারঙ্গের ঐতিহ্যগত উৎস যাই হোক না কেন, ভারতে এ যন্ত্রের ব্যবহার প্রাচীন আমল থেকেই। দরবারী ও লোকসঙ্গীতের এটি অন্যতম অনুষ্ঠান বাজনা।

বাখলার আদি রাগাশ্রয়ী প্রবন্ধ সঙ্গীত জয়দেব-গীতি উনিশ শতকে ধ্রুপদাদি গায়ত্রী হত। শান্তির গায়নভঙ্গিতে ছিল তার ইঙ্গিত। বিশ শতকের গোড়ায়, ১৯২৮-এ কলকাতায় অশীতিপর বৃদ্ধা বাদিনী মঙ্গুবাঈ লালচাঁদ বড়ালের বাড়িতে বসে আড়াই ঘণ্টা ধরে ধ্রুপদাদি জয়দেবপদ গেয়েছিলেন।

গোয়ালিয়রের হুসু খাঁ ও হুসু খাঁর এই শিষ্য প্রমাণ করেন উনিশ শতকে উত্তর-ভারতে ‘জয়দেব’ ধ্রুপদাঙ্গই প্রচলিত ছিলেন।^{৮২}

বাংলার জয়দেবের ‘আদি প্রবন্ধরূপ’ হারিয়ে যায় রাজনৈতিক ঝড়ঝঞ্ঝায়। নৃত্যগীত অভিনয়ে ‘গীতগোবিন্দ’ অনুষ্ঠানের ধারাটি বেঁচে থাকে দাক্ষিণাত্যে। ষোড়শ শতকের শেষপাদে গোড়ীয় বৈষ্ণবসম্প্রদায়ের প্রভাবে প্রকীর্ত্তি কিছু অষ্টপদী বাংলার উচ্চাঙ্গ কীর্ত্তনে প্রচলিত ছিল। ‘ধীর সমীরে’ (গী।৫।৯), ‘বদাঁস যদি’ (গী।১০।২), ‘স্মর-গরল খন্ডন’ (গী।১০।৯) বাংলাদেশে জয়দেবের জনপ্রিয় গীতিপদ।

উনিশ শতকে ধ্রুপদাঙ্গ ‘জয়দেব’র পুনরুজ্জীবন সাধন করেন ধ্রুপদাচার্য রামশঙ্কর ভট্টাচার্য। তাঁর শিষ্য ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী ১৮৭১ খ্রীষ্টাব্দে ২৫টি জয়দেবপদগীতির স্বরলিপি সংকলিত—‘গীতগোবিন্দের স্বরলিপি’ প্রকাশ করেন।^{৮৩} জয়দেব নির্দিষ্ট ‘মালব’-রাগের পদ ‘প্রলয়পয়োধি জলে’র স্বরলিপি গত সুর—‘টিমে তেতালার’ ভৈরবী। প্রাচীন ‘দেশবড়ারী’ রাগে গেয়—স্মর-গরল খন্ডন’ পদটির সুর স্বরলিপিতে—‘সারঙ্গ’। প্রাচীন গুর্জরী রাগে নির্দিষ্ট ‘ধীর সমীরে যমুনা তীরে’ পদের সুর ‘বিহঙ্গড়া-আড়া’। ‘ধীর সমীরে’ গান বিষ্ণুমের বিশেষ প্রিয় ছিল। সংক্ষেত-গীত হিসেবে বারে বারে এটি ব্যবহার করেছেন ‘আনন্দমঠে’। ‘গীতগোবিন্দ’র পদলালিত্য ও ধ্বনি ঝংকার তাঁকেও টানত। রবীন্দ্রনাথকে যেমন টানত ‘মেঘমৈন্দুরমস্বরম’।

‘আনন্দমঠের’ পটভূমি সৃষ্টির আদিতে ছিল বীরভূম। অজয়-তীরের জয়দেব-কেদুলী, মানকর, ইলামবাজার অঞ্চল জুড়ে সন্তানদের আস্তানা। সম্ভবতঃ কেদুলীর জয়দেব-মেলারই প্রক্ষেপ আনন্দমঠে মাঘী পূর্ণিমার বৈষ্ণব মেলায় (পৃ. ৭৮০)। প্রমুখ জাগে, সহজিয়া ফকির, বাউল, বৈষ্ণবদের পাঠস্থান কেদুলীর মেলায় সমবেত সর্বকেশরক্ষাকারী গৈরিক বসনধারী বাউল বৈষ্ণব সম্প্রদায় কি বীরভূমের ভ্রাম্যমাণ ডেপুটি বিষ্ণুমের কল্পনাপ্রবণ মনে দেশপ্রেমে ঘরছাড়া বাতুল এক বিদ্রোহী সম্প্রদায়ের জন্ম দেয়? নইলে, উত্তরবঙ্গের সম্যাসী-বিদ্রোহ বীরভূমের প্রেক্ষাপটে কল্পনা রঞ্জিত হল কেন? এই সহজিয়া বৈষ্ণব অধ্বাষিত গেরীমাটির দেশে আদি বৈষ্ণব জয়দেবকে সঙ্গীত গুরু হিসেবে বরণ করে হরিস্মরণে ব্রতী সন্তানদল কাহিনীর স্থানমানই রক্ষা করেছেন।

এ উপন্যাসের চতুর্থ খণ্ডের পঞ্চম পরিচ্ছেদে দেখা যায়, শান্তি তাঁর নবীনানন্দ বেশ ছেড়ে মোহিনী বৈষ্ণবীর রূপসজ্জা নিয়ে ইংরেজ শিবিরে দর্শন দিলেন। তাঁকে দেখে ‘ভ্রমরকৃষ্ণ শম্ভুযুক্ত সিপাহীরা বড় মাতিয়া গেল। কেহ

টম্পা, কেহ গজল, কেহ শ্যামাবিষয়, কেহ কৃষ্ণবিষয় ফরমাস করিয়া শুনিল।”

(ব. র. ১ম, পৃ. ৭৮১)

এখানেও বঙ্কিম বৈষ্ণবী ভিখারিণীর ছন্দবেশে সাজিয়ে শান্তিকে অনায়াসে শব্দশিবিরের ভেতরে নিয়ে গেছেন। শান্তির ঘোড়া চুরির অভিসন্ধি সহজেই পূরণ করেছেন। সেই সঙ্গে আবার সমকালীন জনপ্রিয় গানের ধারার তালিকা পেশ করেছেন। তাঁর নবসুদূরের নতুন ধারার গান স্বদেশসঙ্গীত ও বীৰ্যোদ্দীপক গানের বিপরীতে তৎকালীন সাংগীতিক প্রেক্ষিতটি স্মরণ করানোই বঙ্কিমের উদ্দেশ্য।

‘বীণে কত কি বাজিতেছিল’—

দেবী চৌধুরাণী।

‘আনন্দমঠ’-এর গীতোত্তেজনার পরে ‘দেবী চৌধুরাণী’ ও ‘সীতারামে’ বঙ্কিম আশ্চর্য সঙ্গীত-কৃপণ।

‘দেবী চৌধুরাণী’-তে (১৮৮৪) তিনি সম্পূর্ণই গীতমোহন। শব্দ সুদূর বাজে বীণা ও বেণু।

যুগোপযোগী গীতানুযঙ্গী যন্ত্রের উল্লেখে বঙ্কিম ‘বিষবৃক্ষ’ থেকে মনোযোগী। কীর্তনের সঙ্গী—মুদঙ্গ খঞ্জনী ও রাগাশ্রিত বাংলা গানের সঙ্গী বেহালার ব্যবহার এবং ‘বাগানবাড়ি’র গানের সঙ্গত-বাজনা তানপুরা, তবলা, সেতারের প্রদর্শনী (পৃ. ২৭৭) সেখানে দেখা যায়। ‘কৃষ্ণকান্তের উইলে’ রয়েছে ‘ষাবনী-মিশাল’ কালোয়াতী গানের অপরিহার্য সঙ্গী তবলা তানপুরার সঙ্গত। ‘রাজসিংহ’র মোগলাই গানে বাজে সারঙ্গ ও বীণ। ‘আনন্দমঠে’ বৈষ্ণবী-শান্তি বাজায় সারঙ্গ ও খঞ্জনী।

বিলিতি বাজনার চাহিদাও যে এদেশী অভিজাত মহলে ধীরে ধীরে জাগছে, তার নজির ‘চন্দ্রশেখরে’ দুলনীর বাহানায়—‘ইংরেজরা যে বাজনা বাজাইয়া গীত গায়, তাহাই একটি আনাইয়া দেন (পৃ. ৪০০)। সম্ভবত বাজনাটি অর্গান অথবা পিয়ানো। এই প্রসঙ্গে ‘বঙ্গদর্শনে’র ‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধের (১২৭৯, জ্যৈষ্ঠ) একটি মন্তব্য উল্লেখ করা যেতে পারে—‘আমাদের বাদ্যের মধ্যে কোন যন্ত্রের সুদূরই ইউরোপীয় যন্ত্রের শব্দের সমকক্ষ নহে। এ জন্য এ দেশীয় হার্মোনিয়ম প্রস্তুত করা আবশ্যিক।’

এই অভিমত সম্ভবত জগদীশনাথ রায়ে। তবে বিষ্ণু নিজের 'হার্মোনিয়মে' সিক্কহস্ত ছিলেন।^{৮৪} নিজের দৌহিত্র দিব্যেন্দুসুন্দরকে হার্মোনিয়মে সুর তুলে তিনি গান শেখাতেন। গানের সুর তাললয় বজায় রাখার জন্যে এই যন্ত্রানুযায়ের প্রয়োজনীয়তা নিজের অভিজ্ঞতা দিয়েই তাঁর জানা ছিল। হার্মোনিয়মে সুর বঁধার হাঙ্গামা নেই বলে যন্ত্রটি তাঁর প্রিয় ছিল।

বিষ্ণু তাঁর সাহিত্যে যুগ প্রচলিত যাবতীয় বাদ্যযন্ত্রের উল্লেখই করেছেন। আর এইভাবেই সাজিয়েছেন 'বাদ্যযন্ত্রের প্রদর্শনশালা'।

'দেবী চৌধুরাণী'তে বিষ্ণু সম্পূর্ণ প্রাচীন ভারতীয় সঙ্গীত ঐতিহ্যের অভিমুখী। এখানে তিনি জানাতে চান এদেশী ধ্রুপদী সুরযন্ত্রের শব্দ-সামর্থ্য। অতি প্রাচীন গীতানুযায়ী যন্ত্র হিসেবে বীণার উল্লেখ ছিল 'আনন্দমঠে' নারদের গানে। 'দেবী চৌধুরাণী'তে বীণা শব্দ একক সুরযন্ত্র। বীণার সুরই এখানে দেবী চৌধুরাণীর বিশেষ অন্তরভাষা।

সুসামঞ্জস্যে অনুশীলিত, সর্বৈশ্বর্যময়ী জ্ঞানের প্রতীক দেবী চৌধুরাণী 'মূর্তিমতী সরস্বতী'। বীণা তাঁর চিত্তরঞ্জিনী। ব্রাহ্মগীতিকায় বলা আছে— 'বাণীবাদনতত্ত্বজ্ঞঃ মোক্ষমার্গং নিখচ্ছতি'।^{৮৫} বীণাবাদন ও উপাসনার সহায়। বিষ্ণু তাঁর পূর্ণ মানবী দেবীরাণীকে গীতপারঙ্গমার পরিবর্তে বীণাযন্ত্রনিপুণা করেছেন।

কামশাস্ত্রে কলাবতী নায়িকাদের গীতবাদ্যসিদ্ধি প্রসঙ্গে বাদ্যশিক্ষা বিষয়ে 'তত' ও 'সুশির' জাতীয় বীণা ও বেণু যন্ত্রের^{৮৬} কথা বলা আছে। 'তত' তন্দ্রী-যন্ত্র বাজনা, 'সুশির' যা ফঁ দিয়ে বাজাতে হয়। দেবী চৌধুরাণীর বীণাশিক্ষার গুরু নিশি 'সুশির' বাদ্যেও পটু। রঙ্গরাজকে সজ্জিত বার্তা পাঠাবার প্রয়োজনে দেখা যায়— 'নিশি বাঁশিতে ফঁ দিয়া মল্লারের তান মারিল।' (পৃঃ ৮৫১)।

রাজবাড়ির আশ্রয়ে থাকাকালে নিশির এই গান বাজনার শিক্ষা। ভবানী পাঠকে ডাকাতে আস্তানায় নিশিকে দিয়েই বিষ্ণু তাই দেবীর নাড়া বেঁধেছেন।

'দেবী চৌধুরাণী'র ২য় খন্ডের তৃতীয় পরিচ্ছেদে—বীণাবাদিনী দেবী চৌধুরাণীর ছবি এঁকেছেন বিষ্ণু।

ছাদের উপর গালিচা পাতিয়া, সেই বহুরঙ্গমন্ডিতা রূপবতী মূর্তিমতী সরস্বতীর ন্যায় বীণাবাদনে নিযুক্তা।...কম্ কম্ ছন্ ছন্ বনন্ বনন্ ছনন্ ছনন্ দম্ দম্ দ্রিম্ দ্রিম্ বলিয়া বীণে কত কি বাজিতেছিল...। বীণা কখন কাদে, কখন রাগিয়া উঠে, কখন নাচে, কখন আদর করে কখন

গজিয়া উঠে—বাজিয়ে টিপি টিপি হাসে। ঝাঁঝট, ধাম্বাজ সিঁধ কত মিঠে রাগিণী বাজিল—কেদার, হাম্বার, বেহাগ, কত গম্ভীর রাগিণী বাজিল। কানাড়া, সাহানা, বাগীশ্বরী—কত জাঁকাল রাগিণী বাজিল—নাদ, কুসুমের মালার মত নদী কল্লোল-স্রোতে ভাসিয়া গেল। তারপর দুই একটা পরদা উঠাইয়া নামাইয়া লইয়া, সহসা নতুন উৎসাহে উম্মুখী হইয়া সে বিদ্যাবতী ঝন্ ঝন্ করিয়া বীণের তারে বড় বড় ঘা দিল। কানের পিগল পাত দুলিয়া উঠিল—মাথায় সাপের মত চুলের গোছা সব নড়িয়া উঠিল—বীণে নটরাগিণী বাজিতে লাগিল।

রানীর বীণা বাদনের এই ছবি একে বস্কম পাঠককে নিয়ে গেছেন তারযন্ত্র-শিল্পীর সুর সৃষ্টির জগতে। ঝন্ ঝন্ ছন্ ছন্ ঝন্ ঝন্ ছন্ ছন্ দম দম দ্রিম দ্রিম ধন্যাত্মক শব্দের মধ্যে দিয়ে ফুটিয়েছেন বিশেষ তারযন্ত্রের বাজের ধরন। অনূপদ্ব্য বর্ণনায় ফুটিয়েছেন সৃষ্টির আবেগে আকৃষ্ট অথবা উত্তেজিত সুরনিমগ্ন শিল্পীর আনন্দ। রাগরাগিণীর বৈচিত্র্যে বুদ্ধিয়েছেন দেবীর অন্তরের চলন রহস্য।

ছবি আর সুরের নিবিড় আশ্রয়ে উপন্যাসকে চলচ্চিত্রধর্মী করে তোলা বস্কমের এক অনূপম কলাকৌশল। মূর্ত বিষয়কে (concrete) অনূপদ্ব্য বর্ণনায় দৃশ্যায়িত করেন, আর বিমূর্ত (abstract) ভাব বিষয় ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য হয়ে ওঠে অলঙ্কৃত বিশেষণে।

‘নাদ কুসুমমালার মতো নদীকল্লোল স্রোতে ভাসিয়া গেল’—দক্ষশিল্পী দেবী রাগিণীর প্রতিটি স্বরাঘাতজনিত সুরধ্বনি ফুলের মতো শিল্প-সুসমায় সার্থক হয়ে ফুটে উঠছে। ‘বীণা কখন কাঁদে কখন রাগিয়া উঠে’—ইত্যাদি সুরানুভূতির সাহায্যে বস্কম স্পষ্ট করেছেন রাগরাগিণী ব্যঞ্জিত করুণ রুদ্ধ শৃঙ্গার, বীর ও হাস্যরস। সেই সঙ্গে শ্রুতিগ্রাহ্য তারযন্ত্রের সুরের আলাপ, মীড়, মোচড় ও ঝালার সুক্ষ্ম কারুকাজ।

অপরূপ দৃশ্যগ্রাব্য পদ্ধতিতে (Audio-visual) আঁকা বস্কমের এই বীণা-বাদনী দেবী চৌধুরাণীর ছবি। অতি সংক্ষিপ্ত দৃশ্য এই বীণাবাদনের বিশদ বিবরণের প্রয়োজনীয়তা বস্কম এই অধ্যায়ে স্পষ্ট করেননি। পরবর্তী দৃশ্য পরস্পরার সঙ্গে যুক্ত হলে তবেই পরিস্ফুট হবে এই বাদন-দৃশ্যটির সংযোজনের অর্থ। ফিল্ম ‘মন্তাজের’^৭ সার্থক প্রবর্তক যদি হন আইজেনস্টাইন, তবে বাংলা কথা-চিত্রে এই শৈলীর প্রবক্তা অবশ্যই বস্কম।

চলচ্চিত্রকার সত্যজিৎ রায় তাঁর বিষয় চলচ্চিত্র গ্রন্থে লিখেছেন—‘লেখকের

হাতে যেমন কথা চলচ্চিত্র রচয়িতার হাতে তেমনি ছবি (image) ও শব্দ (ধ্বনি) ।' (পৃঃ ১১)^{৮৮} মানুষের অন্তরের ভাব কথার আশ্রয় না নিয়ে কী ভাবে ছবিতে প্রকাশ করা যায় চলচ্চিত্রকার তারও ভাষা খোঁজেন ক্যামেরার মাধ্যমে । তিনি বলেন, 'তীক্ষ্ণ' পর্যবেক্ষণ ক্ষমতার সঙ্গে গভীর অনুভূতির সংমিশ্রণের ফলে চলচ্চিত্রকার মানুষের মনের দরজাটি ক্যামেরার সামনে খুলে দিতে পারেন ।' চরিত্রের ক্রোজ-আপ-এ তার আকৃতি, অঙ্গভঙ্গী বেশভূষা ও মুখের ভাবব্যঞ্জনা খুঁটিয়ে প্রকাশ করে এবং যথাযথ আবহস্বর সৃষ্টি করে চলচ্চিত্রকার অন্তরভাষা প্রকাশের এই দুরূহ কাজটি সমাধা করেন । অর্থাৎ 'ইমেজ' ও 'ধ্বনি' দিয়েই তৈরী হয় সেই ভাষা । কুশলী ছবি রচয়িতা বিষ্ণুমের গড়া 'ইমেজ' ও 'ধ্বনি'র সমবায়েরই প্রকাশিত দেবী চৌধুরাণীর গভীর গোপন মনের ভাষা । ✓

দশ বছরের যুগান্তের দেবীচৌধুরাণীতে রূপান্তরিত প্রফুল্লকে বিষ্ণুম দ্বিতীয় খন্ডের তৃতীয় পরিচ্ছেদে প্রথম উপস্থাপিত করেছেন পূর্ণ দেবীরাণীর বেশে । ভবানী পাঠকের শিক্ষায় ও নির্দেশে তিনি এখন রূপে গুণে ধনে মানে ষড়্ভুজময়ী । কিন্তু বিষ্ণুম দেখাবেন, তাঁর প্রেম-বভ্রুস্কন্দ 'প্রফুল্ল' সত্তা এত অনুশীলনেও এতদিনেও মরেনি । নদীবক্ষে বজরায় বসে নিশি ও সাগরের সঙ্গে ষড়্ভুজ মেতে এই মদুহুর্তে তিনি প্রতীক্ষা করছেন তাঁর স্বামী ব্রজেশ্বরেরই জন্যে । দীর্ঘ দশ বছর পরে আজ অনতিবিলম্বেই তিনি স্বামীর মূখোন্মুখ হবেন । অধীর উত্তেজনায় ভরা তাঁর অন্তরের চলনরহস্য ক্রোজ-আপ শটে ও নানা রাগরাগিণী বিস্তারে বিষ্ণুম ফুটিয়ে তুলেছেন । বীণাবাদন যেন এই নারীর এক ছল । দ্বায় টান-টান উত্তেজনা লুকিয়ে রাখার অথবা মূর্ত্তি দেবার । রাগবৈচিত্র্যে বিলসিত তাঁর অন্তরের উত্তরঙ্গ ভাবনা । যন্ত্র সুরেই মগ্ন প্রফুল্ল উজাড় করেছেন তাঁর স্বামী-পরিত্যক্ত জীবনের দুঃখ, ক্রোধ, পুনর্মিলনের আশার আনন্দ, অভিমানের তর্জ্জন আবার প্রতিশোধ নেবার রঙ্গরহস্যের কৌতুক । বীণাবাদনরতা দেবীরাণী আসলে উৎকণ্ঠিতা নায়িকা । তাঁর উৎসুক দৃষ্টি প্রতীক্ষা করছে নদীবাকের মুখে একটি বজরা বিস্মর । সেই বিস্মদ দৃষ্টিভূত হবার সঙ্গে সঙ্গে বড় বড় আঘাতে বেজে উঠেছে নটরাগিণী । যেন চূড়ান্ত আবেগে ফুঁসে উঠেছে তাঁর উত্তেজিত হৃদয় ।

আবার এই রাগিণীই সংকেত-ধ্বনি । জরুরী এই সংকেত-সুরের আহ্বানে হাজির হয়েছিল আঙাবহ রঙ্গরাজ । সেইসঙ্গে সঞ্চারিত হয়েছিল উৎকণ্ঠা জাগানো আবহ । পাঠকও আগ্রহী আসন্ন নাটকীয় পরিস্থিতির প্রতীক্ষায় ।

সত্যজিৎ রায়ের মতো যোগ্য পরিচালক নিশ্চয়ই মানেন যে, বিষ্ণুম-উপন্যাসের

চলচ্চিত্রায়নে দৃশ্যসজ্জা ও সঙ্গীত রচনার সমস্যা আর ব্যক্তি বৈষ্ণব স্বয়ং মিটিয়েছেন। নাটকে ও সিনেমায় সঙ্গীতের যতরকম ব্যবহার দেখা যায় বৈষ্ণবের শিল্পপাঞ্জিকে যেন তার সফল প্রয়োগ। সঙ্গীতের যোগ্য নির্বাচনে তিনি সদসময় ফুটিয়ে তোলেন প্রার্থিত আবহ অথবা রস। ঘনিষ্ঠে তোলেন কখনো নাটকীয়তা কখনো শূন্যই গীতলতা।

বাঁগার রাগতরঙ্গের অভিঘাতে বৈষ্ণব জানিয়েছিলেন, তাঁর 'দেবী চৌধুরাণী'র অন্তরের অন্তঃপরে প্রেম-কাঙালিনী প্রফুল্লর চিরবসত, স্বামীর জন্যে এখনও তাঁর চিত্ত চঞ্চল। ভবানী পাঠকের নির্দিষ্ট যোগাভ্যাস ও অনুশীলনতত্ত্বের উপদেশে 'দেবী চৌধুরাণী'র জন্মকালো খোলশ তৈরী হয়েছে মাত্র। তাই সাজ খসিয়ে যোগিনী বেশ ধারণ করতে দেবীরাজীর বিস্ময়মাত্র দৌরও হয়নি, অনায়াসেই সম্ভব হয়েছে সেই দেবী-সাজখসা প্রফুল্লর ব্রজেশ্বরের ঘরগেরস্থালির জগতে ফিরে যাওয়া। এই খণ্ডের দশম পরিচ্ছেদেই দেখা যায় তৃতীয় পরিচ্ছেদের রত্নমন্ডিত বিদ্যাবতী রমণী একটি চটের মতো গড়া ও একগাছা কড় পরিধান করে ভবানী পাঠকে আকুল স্বরে অনুন্নয় জানাচ্ছেন 'আমাকে অব্যাহতি দিন, আমার এ রাগীগিরিতে আর চিত্ত নাই।'

সহস্র ঐশ্বর্য ও পদমর্যাদার মধ্যেও রমণীর প্রেমহীন জীবনের অন্তলীন নিঃসঙ্গতার, তাঁর আশা-আকাঙ্ক্ষা, বণ্ডনা-বেদনায় বিস্ময় মনের চঞ্চলতার খবরটুকু দেওয়া বৈষ্ণবের প্রয়োজন ছিল। সেই প্রয়োজনেই দেবী চৌধুরাণী বাঁগাবাদিনী।

এখানে বাণী-নির্ভর কোনো সঙ্গীতে দেবী চৌধুরাণীর আত্মসম্বৃত অভি-জনতার হানি হত। তাঁর চরিত্রের ভার লঘু হয়ে যেত। অথবা বৈষ্ণব তাঁর বঙ্গদর্শন-এর 'যাত্রা' প্রবন্ধভুক্ত (১২৮০, কার্তিক) একটি অভিমতকেই ব্যাখ্যাবশেষে সত্যমূল্যে স্বীকৃতি দিয়েছেন—

মনের অনেক প্রকার যন্ত্রণা বাক্যে প্রকাশ হয় না। তাহা কেবল সূত্রে প্রকাশ হয়। দুঃখ যত গভীর ততই বাক্যের অতীত। ব্যথিত অন্তঃকরণ মধ্যে কিরূপ তরঙ্গ উৎক্ষিপ্ত হয়, বাক্যে তাহা দেখিতে পায় না; দেখিতে পাইলেও তাহা প্রকাশ করিতে পারে না, বাক্য অন্ধ, বাক্য অসম্পূর্ণ।

তাই যন্ত্রসূত্রেই দেবীর অন্তরভাষা স্বতঃপ্রকাশ, বাণ্যময়।

উনবিংশ শতকে বাংলাদেশে বাঁগা ও সেতার ছিল বিশেষ প্রচলিত তারযন্ত্র। লক্ষ্মীপ্রসাদ মিশ্র, মৌলা বখ্‌স্‌, হরপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়ের বাঁগকার হিসেবে প্রসিদ্ধি ছিল। শৌরীন্দ্রমোহন ও তাঁর গুরু ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী লক্ষ্মীপ্রসাদের

কাছে বীণার তালিম নেন ।

জানা যায়, ১৮৭৪-এ কলকাতায় নর্মাল বিদ্যালয়ে অনূষ্ঠিত এক উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের আসরে মৌলা বখ্‌স্‌-এর বীণাবাদন বিচারপতি জন বার্ডফিয়ার সাহেবকে বিশেষ অভিভূত করেছিল । উৎসাহিত মৌলা বখ্‌স্‌ ইংরেজ রাজ-পদ্রুঘদের কাছে আবেদন জানিয়ে লেখেন—

আমাদের সঙ্গীতের এক্ষণকার অবস্থা অতি শোচনীয়, কিন্তু শাস্ত্র পূর্ব-মতো আছে । আপনারা মনোযোগ করিলেই আমাদের সঙ্গীতের পুন-রুদ্ধার সাধিত হয় ।^{৮৯}

বঙ্কিম অনুভব করেছিলেন, বিদেশী রাজপদ্রুঘদের থেকেও স্বদেশবাসী-দেরই নিজস্ব সঙ্গীতঐতিহ্য সম্পর্কে সচেতন হওয়া বেশি জরুরী । ‘দেবী চৌধুরাণী’তে তাই তিনি বিশেষভাবে এই দেশের প্রাচীন সুরযন্ত্র সম্পর্কে মনোযোগী ।

সঙ্গীত-গবেষক দিলীপ মুখোপাধ্যায় তাঁর ‘সঙ্গীতের আসরে’ গ্রন্থে (পৃঃ ৪৪) জানিয়েছেন, বঙ্কিম সেতারের বাদনপদ্ধতি তাঁর ‘দেবী চৌধুরাণী’র বীণায় প্রয়োগ করেছেন । কারণ, বঙ্কিম লিখেছেন, দেবী যন্ত্রের ‘পরদা উঠাইয়া নামাইয়া’ বাজাচ্ছিলেন । কিন্তু বীণা অচল ঠাটের বাজনা । তার পরদা ওঠানো নামানো যায় না । সম্ভবত ভুলবশত বঙ্কিম বীণার সঙ্গে সেতারের বাজ মিশিয়ে ফেলেছেন । তাঁর আমলে বীণা ও সেতারের সমানই প্রাধান্য । প্রকৃতপক্ষে বীণার থেকেও সেতারের জনপ্রিয়তা তখন বেশি । জ্যোতির্বিজ্ঞানাত্মক আত্মকথনও জানায়, ‘সে সময়ে সেতারের খুব রেওয়াজ ছিল । শৌখিন যুবকেরা প্রায়ই তখন ঐ যন্ত্রই শিক্ষা করিত ।’^{৯০}

বঙ্কিম নিজেও দেবেন্দ্র ও গোবিন্দলালের সেতার প্রীতির উদাহরণ দিয়েছেন । সাজ্জাদ হুসেন, কাশেম আলি, যদুনাথ ভট্ট ও তাঁর পিতা মধুযন্ত্রীর সেতারী হিসেবে সেকালে খ্যাতি ছিল । শৌরীন্দ্রমোহন এবং ক্ষেত্রমোহনও ভাল সেতার বাজাতেন ।

কিন্তু বঙ্কিম বীণা ও সেতারের বাজ বৈশিষ্ট্য না বুঝে অসতর্কতায় বীণার পরদা সচল করেছেন, এই অভিযোগ বোধহয় ঠিক নয় । তিনি ইচ্ছাকৃতভাবে আধুনিক বাজনা সেতারকেই ‘বীণা’ সংজ্ঞা দিয়েছেন । ১৮৭৫-এ প্রকাশিত ‘যন্ত্রকোষ’ গ্রন্থে শৌরীন্দ্রমোহনের লেখায় পেয়েছেন যুক্তি ।

‘শাস্ত্রকারেরা কচ্ছপী বীণাকেই বাগদেবী সরস্বতীর হাতের যন্ত্র বলিয়া ব্যাখ্যা করেন ।...পারশীকরা ভারতবর্ষ হইতে স্বদেশে (তাহা) লইয়া গিয়া

‘সেতার’ নাম প্রদান করেন।’ দেবী চৌধুরাণীর ‘সরস্বতী’ বিশেষণের সঙ্গে ‘বীণা’ শব্দের যোগসাধন করে আসলে বিষ্ণু তাঁর আমলের জনপ্রিয় সুরযন্ত্র পারশী সেতারেরই ভারতীয় উৎসে ফিরে গেছেন।

সেকালের সঙ্গীত আন্দোলন সাংস্কৃতিক নবজাগরণের সঙ্গে জড়িয়ে পড়েছিল। বলাবাহুল্য বিষ্ণু ছিলেন তার অন্যতম শরিক।

বীণা বা মুরলীধরা দেবী ও নিশি শমুই বিষ্ণুমের স্বপ্নসম্ভবা। যেন নেমে এসেছেন তাঁরা ‘কাদম্বরী’র হেমকূটের ধ্রুপদীলোক থেকে। সে যুগে এঁরা নন আদৌ সহজ দৃষ্টান্ত। অথচ বিষ্ণু ‘দুর্গেশনন্দিনী’ থেকেই নানা ছলে কলাবতী ভারতীয় নারীর ঐতিহ্যগত ছবির প্রক্ষেপ ঘটিয়েছেন।

কুলবতী নারীর গীতোচ্ছ্বাস সে যুগে ছিল ‘পাপ’। সমাজের কাছে তা ছিল ভ্রষ্টা নারীর লক্ষণ। ‘চন্দ্রশেখরে’ বিষ্ণু জানিয়েছেন সেকথা। শিক্ষা-সংস্কৃতির আলোক বর্ণিত অন্তঃপদের গতানুগতিকতায় বন্ধ বন্দিনী বামাদেব জীবন ও ছবি ‘বিষবৃক্ষ’ ও ‘ইন্দিরা’য় তিনি এঁকেছিলেন। বড় ক্ষোভেই বলেছিলেন—‘মুঢ়া পৌরস্ট্রীগণ সেই গানের পারিপাট্য কি বুঝবে?’ (বিষবৃক্ষ)

তিনি জানতেন পদনিশিনাদের এই মূঢ়তার দায় কার। তাই তো ‘সাম্য’ প্রবন্ধে সে যুগের পক্ষে তাঁর বিস্ফোরক মন্তব্য—

এখানে রমণী পিজরাবন্ধ বিহঙ্গিনী। পুরুষকে বিদ্যাশিক্ষা অবশ্য করিতে হয় কিন্তু স্ট্রীগণ অশিক্ষিত থাকে। কেহই প্রায় এখনও মনে ভাবেন না যে স্ট্রীগণও নানাবিধ সাহিত্য গণিত বিজ্ঞান দর্শন প্রভৃতি কেন শিখিবে না।

(ব. র. ২য়., পৃঃ ৪০০)

‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধে তথাকথিত শিক্ষিত বঙ্গসমাজের প্রতি কঠোরভাষী হয়ে লিখলেন বিষ্ণু—

বাঙালীর মধ্যে ভদ্র পৌরকন্যাদিগের সঙ্গীতশিক্ষা যে নিষিদ্ধ বা নিন্দনীয় তাহা আমাদের অসভ্যতার চিহ্ন। কুলকামিনীরা সঙ্গীত নিপুণা হইলে, গৃহ মধ্যে এক অত্যন্ত বিমলানন্দের আকর স্থাপিত হয়। বাবুদের মদ্যাসক্তি এবং অন্য একটি গুরুতর দোষ অপনীয় হইতে পারে। এতদ্দেশে নির্মল আনন্দের অভাবই অনেকের মদ্যাসক্তির কারণ। সঙ্গীতপ্রিয়তা হইতেই অনেকের বারস্ট্রীবাণ্যতা জন্মে।

(ব. র. ২য়., পৃঃ ২৮৭)

‘সঙ্গীত’ প্রবন্ধ লেখেন বিষ্ণু ১৮৭২ সালে। এই বছরেই জন্ম নেন স্বর্ণকুমারী ও জানকীনাথ ঘোষালের কন্যা সরলা ঘোষাল।^{১১} ইনিই একদিন বিষ্ণুমের মন্তবিহঙ্গিনী দেবী চৌধুরাণীর স্বপ্ন সফল করেছিলেন। হয়েছিলেন বিষ্ণুমের

হৃদয়নন্দিনী। ঠাকুরবাড়ির দোহিঘরী সরলাদেবী দাক্ষিণাত্যে গিয়ে সংস্কৃতানু-
শীলন করেছেন, বীণাবাদন শিখেছেন। আর সঙ্গীতে তো ছিলেন স্বয়ংসিদ্ধা।

১৮৮২-তে যখন বঙ্কিমের ‘দেবী চৌধুরাণী’ প্রকাশ পায় ঠিক সেই মহুদে’
সরলা দেবীর মতো পূর্ণ বিকশিত নারীর উদাহরণ বঙ্কিমের সামনে নেই। তবে
স্বর্ণকুমারীর মতো সেতারবাদিনী ও সংস্কৃতিসম্পন্ন ঠাকুরবাড়ির কন্যা ও
বধূদের নানা দৃষ্টান্ত অবশ্যই রয়েছে। মাঘোৎসবের প্রাতে ব্রাহ্মসমাজের প্রার্থনা
সভায় বঙ্কিমচন্দ্রের নিঃশব্দ উপস্থিতিই জানায়, মহিলাদের সঙ্গীতচর্চার সেই
বিরল দৃষ্টান্ত তাঁর মনে আশা আকাঙ্ক্ষা ও ভরসা জাগাচ্ছে।

তবে মনে রাখতে হবে, জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ির বধু ও কন্যারা নারী
জাগরণের পুরোধা হলেও উনিশ শতকের অ-ব্রাহ্ম মহিলা সমাজের প্রতিভু
ছিলেন না মোটেই। বৃহৎ হিন্দু সমাজের অসূর্যস্পশ্যা কুলরমণীরা তখন
‘রাসসুন্দরী’র^{১২} আত্মকথার মধ্যেই লুকিয়ে ছিলেন।

এই প্রেক্ষিতে করুণাময়ী বন্দ্যোপাধ্যায়^{১৩} এক উজ্জ্বল ব্যক্তিত্ব। তিনি
ছিলেন মেদিনীপুর চন্দ্রকোণার প্রখ্যাত ধন্দুপদীয়া রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায়ের
পত্নী। বর্ধমানের মহারাজা মহাতপচাঁদের দরবারে ও জোড়াসাঁকোর ঠাকুরবাড়ির
আশ্রয়ে বহুদিন কাটিয়েছেন রমাপতি। সঙ্গীতজ্ঞ স্বামীর সুযোগ্যা সহধর্মিণী
করুণাময়ী পান গাইতেন, পদ বাঁধতেন, সেতার ও পাখোয়াজ বাজাতেন, স্বামীর
গানে পাখোয়াজ সঙ্গত করতেন। বিদ্যানুরাগ ও অসামান্য মেধা-স্মৃতির জন্যে
তাঁর গুরুত্বল্য শাস্ত্রজ্ঞ মাতুলের কাছ থেকে পান ‘সরস্বতী’ উপাধি। অথচ
আদর্শ গৃহিণী তিনি। যেন ‘গৃহিণী সচিবঃ সখী মিথঃ প্রিয়শিষ্যা ললিতে
কলাবিধৌ’—ছিলেন একাধারে। ১৮৯০-এ জীবনাবসান প্রাপ্ত এই বিদম্ভা
নারীর দ্বিতীয় দৃষ্টান্ত সেকালে ভদ্র সংরক্ষণশীল বঙ্গহিন্দু সমাজে ছিল না।

‘দেবী চৌধুরাণী’ বা ‘শান্তি’কে কেন্দ্র করে কালিদাসের কালের অথবা
বৈদিক যুগের নারীর যে স্বপ্ন দেখতেন বঙ্কিম, আলোকিত নারী করুণাময়ী
বন্দ্যোপাধ্যায় সরস্বতীর জীবনে তিনি কি খুঁজে পেয়েছিলেন সে স্বপ্ন সফলের
আশ্বাস?

‘সর্বজনমনোমুগ্ধকারী সেই জয়গীতি’—

সীতারাম ।

বঙ্কিমের সর্বশেষ উপন্যাস ‘সীতারাম’ (১৮৮৭) । এখানে বাণীনির্ভর সঙ্গীত অথবা যন্ত্রবদ্ধ সুর রচনায় বঙ্কিম আর নিমগ্ন নন । শৃঙ্গ কাহিনীর উপসংহার মূখে শোনা যায় গম্ভীর স্তবমন্ত্র ও জয়োচ্চারী নামগান । যেন আর কোনো গীতলতায় তরল হয়ে যাবে এ উপন্যাসের তত্ত্বঘন আবহ ।

সীতারামের ‘বিপর্যস্ত’ চিত্তকে স্বস্থ করার জন্যে, সমস্ত হীনতা, ভয়, বিপ্রান্তি থেকে দূর করবার জন্যে একমাত্র ভক্তি-আকুল প্রার্থনাই নির্দিষ্ট করেছেন বঙ্কিম । তাই দেখা যায়, দ্বন্দ্বদীর্ণ জীবনক্লান্ত সীতারাম যখন চারিদিকে ঘনায়মান সঙ্কটে বিপন্ন তখন শ্রী ও জয়ন্তীর ‘গগনবিহারী গগনবিদারী কলবিহঙ্গ-নিন্দী কণ্ঠে’ ধ্বনিত ঈশ্বর বন্দনায় তিনি বিপদ ভুলেছেন, নবজীবনের আশ্বাস ও আনন্দ পেয়েছেন । তাঁর চিত্ত মালিন্যমুক্তিতে হয়েছে ‘বিশুদ্ধ’ । তিনি ফিরে পেয়েছেন আত্মশক্তি ও সংগ্রামের উদ্দীপনা ।

জীবনের অস্তিম্বে ভাগ্যবিধাতার কুপায় আত্মসম্বৎ ফিরে পাবার জন্যে এবং প্রকৃত ‘চিন্তাবিশ্রামের’ একমাত্র আনন্দধামটি খুঁজে নিতে পারার জন্যে সীতারাম অবশেষে ‘অনাথের নাথ’ ‘অর্গতির গতি’ ‘পুণ্যময়ের আশ্রয়’ ঈশ্বরের কাছে প্রণত । জয়ন্তী ও শ্রীর ‘সন্তস্বরসংবাদিনী অতুলিত কণ্ঠনিঃসৃত মহাগীতি’ ‘হৃমাদিদেবঃ পুরুষঃ পুরুষাণ... নমোস্তুতে সর্বত এব সর্ব’—আসলে সীতারামেরই ভক্তিবহন অন্তরের প্রার্থনা ও প্রণাম মন্ত্র ।

এই তৃতীয় খণ্ডের গ্রয়োবিশতিতম পরিচ্ছেদে, ভয়ঙ্কর রণমুহূর্তে আবার শোনা যায় শ্রী ও জয়ন্তীর কণ্ঠে দ্বৈতগান

জয় শিবশঙ্কর ! ত্রিপদ্র নিধন কর !

রণে ভয়ঙ্কর জয় জয় রে !

চক্র গদাধর ! কৃষ্ণ পীতাম্বর !

জয় জয় হরিহর জয় জয় রে !

রণোৎসাহ ও জয়আশা সঞ্চারী এই হরিহর স্তোত্র যেন রবীন্দ্রনাথের ‘মুক্তধারা’ নাটকের ভৈরবমন্ত্র গানের মতো আবহ ঘনিয়ে তোলে ।

সীতারামের মনে এই গানই জাগায় আত্মোৎসর্জনের প্রলয়ঙ্কর আকাঙ্ক্ষা। রণোন্মাদনায় ধাবিত তাঁর দেহে এই উদ্দীপক মন্ত্রসূত্রই সঞ্চারিত করে দুর্বীর গতিবেগ।

‘সীতারামে’ বঙ্কিমের প্রতীতি—দেশের জনোই রণযজ্ঞে আত্মাহুতি, প্রবৃত্তিতাড়িত, আত্মসুখান্বেষী মানুষের পক্ষে একমাত্র শূভত্বকর ও শাস্তিময় পরিণতি। ‘শিবশঙ্কর’—যিনি জীবের দ্বিতাপ দূঃখ হরণ করে চিন্তে শমতা আনেন ও মঙ্গলসাধন করেন এবং ‘কৃষ্ণ পীতাম্বর’—যিনি বাসনা হরণ করে বৃহত্তর ও ত্যাগোজ্জ্বল প্রেমে জীবকে নিয়ত আকর্ষণ করেন সেই ‘হর’ ও ‘হরি’রূপী ঈশ্বরের স্মরণ মননের মধ্য দিয়ে বঙ্কিম এ গানে ত্যাগ মঙ্গল প্রশাস্ত জীবনেরই জয়ধ্বনি করেছেন। তাছাড়া, ‘বিষ্ণুপুরাণ’-মতে (৭৯ ৩) হরিহর পূজা করলে সর্বকামনা সিদ্ধ হয়—(‘সর্বকামমবাপ্নুয়াৎ’)। ‘সীতারামে’র এবং সেইসঙ্গে বঙ্কিমের সমগ্র উপন্যাসমালার সমাপ্তি সঙ্গীত তাই সর্বাভীষ্ট সাধক সর্বজনমনোমুগ্ধকারী সেই জয়গীতি—

‘জয় শিবশঙ্কর জয় জয় হরিহর জয় জয় রে’!

সর্বশেষ উপন্যাস ‘সীতারামে’ পেঁাছে, ঈশ্বরের জয়ধ্বনি করেই বঙ্কিম তাঁর ‘এ জীবন’ নাটকের পালা সাঙ্গ করলেন। কত প্রশ্ন কত সংশয় কত বিরোধে জটিল দীর্ঘ সময়পথ বেয়ে জীবন সম্বন্ধের শেষে বঙ্কিম নিজেই বুদ্ধি সীতারামের বেশে শ্রী ও জয়ন্তীর সামিল হয়ে অদৃষ্ট ভাগ্যবিধাতা সর্বশক্তিমান ঈশ্বরের কাছে হলেন নতজানু। তাঁদেরই সঙ্গে কণ্ঠ মিলিয়ে গাইলেন আত্মোৎসারিত গান—

হুমাতিদেবঃ পুরুষঃ পুরাণ—

শ্রমস্য বিশ্বস্য পরং নিধানম্।

বেত্তাসি বেদ্যাণ্ড পরং চ ধাম।

হুয়া ততং বিশ্বমনস্তরূপ ॥

দ্বিতাপ জ্বালা ভোগ করতে করতে, পুরুষকার ও অদৃষ্টের দ্বন্দ্বে দীর্ণ, ক্রান্ত হতে হতে জীবনমরণের সীমানায় পেঁাছিয়ে কারণবাদী মানুষই তো হয় অদৃষ্টবাদী। সংসার-দ্বন্দ্ব বিপন্ন ভাগ্যহত মানুষই যে শেষ পর্যন্ত সমস্ত অহং সমস্ত যুক্তি-শৃঙ্খলাব বিজ্ঞান নস্যাত্ন করে ঈশ্বরকে না গড়ে পারে না। অনন্যোপায় হয়ে ‘তকে’প্রতিষ্ঠাঃ’ সেই পুরাণ পুরুষকে আঁকড়ে না ধরলে যে তার শাস্তি নেই, বাঁচার পথও নেই। এই বিশ্বাসেই বুদ্ধি অবশেষে স্থিত হয়েছেন বঙ্কিম। তাই জীবনের উপান্তে দাঁড়িয়ে একমাত্র হরিহর স্মরণ ও মনন ছাড়া আর কোনো সংসার সঙ্গীতই তাঁর মধুর ও সুখকর লাগেনি।

‘কমলাকান্তের দপ্তর’-এর ‘একা’য় বিষয় বস্কিমের স্বীকৃতি—

যৌবনে...সঙ্গীত শুনিয়ে আনন্দ হইত, ভাল লাগিত—এখন লাগে না। চিত্তের যে প্রফুল্লতার জন্য ভাল লাগিত, সে প্রফুল্লতা নাই বলিয়া ভাল লাগে না।’—তবে ‘উহা যেমন মনুষ্য কণ্ঠজাত সঙ্গীত, তেমনি সংসারের এক সঙ্গীত আছে। সংসার রসে রসিকেরাই তাহা শুনিতে পায়। সেই সঙ্গীত শুনিলার জন্য আমার চিত্ত আকুল। সে সঙ্গীত আর কি শুনিল না? ...সেই পূর্বশ্রুত সংসার সঙ্গীত আর শুনিল না। সে গায়কেরা আর নাই—সে বয়স নাই, সে আশা নাই। কিন্তু তৎপরিবর্তে যাহা শুনিতোছি, তাহা অধিকতর প্রীতিকর। অনন্যসহায় একমাত্র গীত শুনিতে কণ্ঠবিবর পরিপূরিত হইতেছে। প্রীতি সংসারে সর্বব্যাপিনী—ঈশ্বরই প্রীতি। প্রীতিই আমার কণ্ঠে এক্ষণকার সংসার সঙ্গীত।

‘আনন্দমঠ’ ও ‘দেবী চৌধুরাণী’র আনন্দ ও প্রফুল্লতা ‘সীতারামে’ সম্পূর্ণ অন্তর্হিত। এখানে ফিরে এসেছে জীবন বিষাদ। তাই অন্য কোনো সুদূর বা গীতিমুখরতা শোনা গেল না আর। ঈশ্বর স্তুতির ধ্রুবপদই এখন কেবল ‘পরং চ ধাম’।

‘কমলাকান্তের’ কাছে ‘একা’ মানেই দুঃখ, সমগ্র থেকে বিচ্ছিন্নতায় বিষণ্ণতা। সীতারামের অনন্বয়ের বিষাদ দূর হয়েছে জয়ন্তী ও শ্রী সঙ্গ সন্মিলিতভাবে বৃহৎ কর্মযজ্ঞে লিপ্ত হওয়ায়। তাঁর সংকীর্ণ পঙ্খীমোহ মহত্তর দেশপ্রেমে উদ্ভর্তিত। ‘দেশ’রূপী ঈশ্বরের হিত সাধনেই সীতারাম, শ্রী ও জয়ন্তীর ‘প্রীতি বৃন্তের অনুশীলন স্মরণ ও চবিতার্থতা’।^{২৪} এই ঈশ্বরের প্রেমের জনোই সমস্ত একক বিচ্ছিন্ন মানুষকে সংঘবদ্ধ হবার ডাক দিয়েছেন বস্কিম ‘আনন্দমঠ’ ও ‘সীতারামে’। ‘সীতারামে’ আর একক বা নিভৃতির গান শুনতে বা শোনাতে চান না বস্কিম। শ্রী ও জয়ন্তীর যুগ্মকণ্ঠের পরিচালনায় গান এখানে অবশেষে গণ-গার্জিত কলরোল। এক মহাসঙ্গীত। ব্যাটরুপী বারিবিষদূর সঙ্গ সর্মাণ্ট-রূপী অনন্ত জলরাশির মিলনের প্রবল তরঙ্গোচ্ছ্বাস।

‘কি নিধি মিলিল ।’

বিশ্বকমের গানের ভুবন প্রদক্ষিণ করে অবশেষে মরমী পাঠকের অর্জন—বিশ্বকম তাঁর আজীবন সাহিত্যচর্চার মধ্যে দিয়ে জানাতে চান, অমিত্যবস্ত গানের রয়েছে যে অশেষ সঙ্গীত ।

গান সকলভূবনোপজীবী । ধনী দরিদ্র নির্বিশেষে মানুষের অন্তরনিধি । গীতে মোহিত হয় না কে ! গান কার না কণ্ঠহার ! শিক্ষাপটুস্থান দীন গ্রাম্য-জন অথবা সম্ভ্রান্ত কলাবত, কলাবতী ; সামান্য ভিখারিণী কিংবা রাজবিনতা ; কুলবধু অথবা দরবার নটী ; প্রেমিক কিংবা লম্পট ; কামিনীকাণ্ডনত্যাগী সন্ন্যাসী অথবা সংসারক্লিষ্ট বিপন্ন নরনারী সকলেরই সে প্রিয়, প্রার্থিত, অভিনিন্দিত ।

প্রাণসখীর মতো সে যে কণ্ঠলগ্না সুখী সহজ মানবের আনন্দিত ও মিলিত জীবন-লীলায়, দুঃখীর বিষাদ ভারাতুর নিঃসঙ্গ আত্মনির্ভূতিতে, উন্মাদিনীর নিঃস্রাবের কোন অবতলের উদ্ভাসে, ভোগাতুর বিলাসীর প্রমোদবিহারে, সাধকের সমাহিত আত্মোপাসনায়, ত্যাগরতী দেশ-সন্তানের কর্মোদ্দীপনায় কিংবা দেশ ও জীবন-যোদ্ধার আত্মোৎসর্জন আকাঙ্ক্ষায় স্পন্দিত সমরাজনে । সর্বত্র অবাধ সঞ্চারিণী স্বচ্ছন্দবিহারিণী এই গান ।

বিশ্বকম দেখিয়েছেন, কখনো গান গাওয়া হয় অন্যের অনুরোধে, কখনো বা উদ্দীপিত হয়ে, প্রাণের স্বতঃস্ফূর্ত আবেগে, আত্মোন্মোচনের কারণে । গান নিজের অথবা অপরের চিত্তরঞ্জনী । আবার গান এক অপরূপ সাঁকো । শ্রেণী অভিমান ঘুচিয়ে দুই বি-সমকে এক করে সুরের চাঁদোয়াতলে । দিগগজ, বিমলা গিরিজায়া মৃণালিনীর কোনো ভেদ থাকে না সেখানে ।

শুধু কথার অভিঘাতে যে হৃদয়দ্বার খোলে না, যে অন্তরের অন্তস্তল স্পর্শ করা যায় না গান দিয়েই তা খোলা যায় ছোঁয়া যায় অনায়াসে ।

গানই হৃদয় দেওয়া-নেওয়ার ভাষা । প্রণয়ীর এবং ব্যথার ব্যথার ।

গান দিয়ে ফাঁকি ভরানো যায় অস্বস্তিকর সময়ের, নিঃসঙ্গতার । জীবনের পথ চলার পাথেয় এই গান । সুখ-দুঃখের, দিন-রাতের সদা-সঙ্গী সে । সুখীজনের সুখ বাড়ায়, দুঃখীর দুঃখ উপশম করে ।

গান প্রেমিকের প্রেমের পোষণ, সাধকের আত্মার অশন ।

চতুর কামাতুরের ছলচাতুরীর মায়া-পাশ ; দৈশ্বর-অনুগতের আত্মনিবেদনের তঙ্গত উচ্ছ্বাস ।

বিশ্বকমের কাছে গান চতুর্বর্গের সাধন । ধর্ম-অর্থ-কাম-মোক্ষলাভের অনন্য উপায় । 'রজনী'র পরিব্রাজক সন্ন্যাসী ও শেষ পর্যায়ের দ্বয়ী উপন্যাসের অনুশীলন ও ধর্মতত্ত্ব-ব্রতী পাত্রপাত্রীরাই উদাহরণ যে গানের আছে অন্তর-পাবনী ও আত্মোদ্বোধন সামর্থ্য ।

বৈষ্ণবী ভিখারিণী, বাঈজী, ওস্তাদ কলাবৎ ও দীনদরিদ্রা দরিয়ার দৃষ্টান্তে জানা যায় গানের আছে অর্থকরী দিক । গান জীবিকানির্বাহেরও উপায় ।

গান কামোত্তেজনা বাড়ায় । দেবেন্দ্র-হীরার ও গোবিন্দলাল-রোহিণীর যুথ জীবন তার প্রমাণ ।

কিন্তু আনন্দই গানের শেষ কথা । নিজের ও পরের আনন্দ বিধানই গানের একমাত্র লক্ষ্য । তাই গানই অন্যতম মোক্ষসাধন ।

গান, গানের প্রসঙ্গ, গানের পরিস্থিতির বিচিত্র সাহিত্যবদ্ধ উদাহরণে আসলে বিশ্বকম ফুটিয়ে তুলতে চেয়েছেন বাংলার অতীত, বর্তমান ও অনাগত কালের সমগ্র গানের একটি স্পষ্ট চোহারা । এঁকেছেন তাঁর সমকালের গানের জগতের পূর্ণাঙ্গ ছবি । সেই সঙ্গে জানিয়েছেন তাঁর নিজের গীত অভিরুচির ধরন, তাঁর নিজের পক্ষপাত ও গান সম্পর্কে তাঁর নিজস্ব মনন । 'দুর্গেশচন্দ্রদেব' থেকে 'সীতারাম' পর্যন্ত প্রসারিত বিশ্বকমের গানের জগৎ পরিভ্রমণ শেষেই তা জানা যায় ।

উনিশ শতকের বাংলাদেশ 'মার্গ' ও 'দেশী' দুই রীতির গানেরই প্রবল ও বিচিত্র-শাখায়িত বহুতা ধারায় আলোড়িত । নবাব, বাদশাহ, রাজা-রাজড়ার দরবারে, ধনী অভিজাত বিদগ্ধ মহলে সগোরবে প্রসার লাভ করেছে হিন্দুস্থানী মার্গসঙ্গীত ধ্রুপদ, খিয়াল, টম্পা, ঝুংরি ।

গ্রামীণ ও নাগরিক সাধারণ লোক জীবনে স্বভাবস্বর্ততে বয়ে চলেছে কীর্তন, বাউল, ভাটিয়ালি, শ্যামাসঙ্গীত, প্রভাতী, ঝুমুর, করিগান, যাত্রা, ঢপ, পাঁচালী প্রভৃতি বিপুল বৈচিত্র্যোভরা লোকগীতি বা বাংলা গান ।

উনিশ শতকের এই গীত-উত্তরোল যুগেই স্বভাব-গীতানুগামী, সুদূর-স্বদেশী বিশ্বকমের বসবাস । সুদূর অমোঘ আকর্ষণেই তিনি সমকালীন মার্গ-দেশী সমস্ত গানেই উৎসুক । কিন্তু তিনি যে গীতবোদ্ধা, আছে তাঁর নিজস্ব পরিশীলিত গীতরুচি । তাই বিশেষ বিশেষ গানেই তাঁর পক্ষপাত দেখা যায় ।

‘মার্গ’ বা হিন্দুস্থানী কালোয়াতী গান সম্পূর্ণ ভাল লগে আরোহ-অবরোহ পদ্ধতিতে রাগরাগিণীর শুদ্ধ বিস্তারে এবং সাধনা-সাপেক্ষ অথচ মধুকরা স্বর-চাতুর্ঘ্যে নিবেদিত হলে তবেই তা বিষ্ণুমকে স্পর্শ করত। তিনি ভালবাসতেন মধুর অথচ জলদমন্দ্র কণ্ঠের গম্ভীর ভাববাহী সম্পূর্ণাঙ্গ ধ্রুপদ গান। তাঁর রুচি ছিল না শুদ্ধ কণ্ঠকেরামতিভরা দীর্ঘ তানসর্বস্ব খেয়াল গানে। কমলা-কান্তের ‘ভৃঙ্গরাগে’ সে গান ‘সনদী ঘ্যানঘেনে’। স্নানীতি ও রুচিবিগাহিত জীবনের অনুষঙ্গী বলেও খেয়াল-টম্পা সম্পর্কে বিষ্ণুমের বীতরাগ ছিল। তবুও কৃত্তী শিল্পীর স্ন কণ্ঠে এ সব গানের উচ্চাঙ্গ শিল্পায়ন তাঁর কাছে প্রশংসিত। মনিয়াবাঈ ও দেবেন্দ্রর গানে রেখেছেন প্রমাণ।

বিষ্ণুম জানতেন, উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের ক্রিয়াঙ্গ ও তত্ত্বাঙ্গ জ্ঞান বৈদগ্ধ্যের অন্তর্ভুক্ত : স্ন-সংস্কৃতিসম্পন্ন পূর্ণ মনুষ্যত্ব অর্জনের জন্য শাস্ত্রীয় সঙ্গীতজ্ঞান আবশ্যিক। তবুও মমতা ছিল তাঁর সহজ লোকগানের সরল স্বতঃস্ফূর্ত প্রকাশ শিল্পে ও তার প্রাণ ভরানো সুরে।

তিনি বুঝতেন, সহজ সরল ভাষায়, ভাব দরদ ও আকৃতি উজাড়করা লোক-গানেরও আছে এক অব্যর্থ আকর্ষণ ও আবেদন। শহুরে, শিক্ষিত কৃষ্ণম মনুষ্যের সংবেদী মনও যা এড়াতে পারে না কিছুতেই। এর প্রমাণ তাঁর গীতবাদ্য অনুশীলন করা কলকাতাবাসী বাবু নিশাকর। তিনি জেলে নৌকা থেকে ভেসে আসা ‘শ্যামা-বিষয়’ শোনে মনোযোগী হয়ে। এ গানই তাঁকে গভীর ভাবনায় আনমনা করে।

অনেক গভীর তত্ত্বকথা কত অনায়াসে লোকভাষায় ব্যক্ত করা যায় লোক-গানে তার সামর্থ্য বিষ্ণুম খুঁজে পেয়েছিলেন। বাণী বা কথাই ‘দেশী’ গানের সম্পদ। সেই সম্পদকেই বিষ্ণুম তাঁর উপন্যাসের সংকেতধর্মী ও নাটকীয় গানে বিনিয়োগ করেছেন। পাগলিনীর জটিল অন্তর্জগতের উন্মোচনে কত সহজেই না ব্যবহার করেছেন পারিপাট্যহীন লোকগীতিধর্মী বাংলা গান।

বিষ্ণুম ভালবাসতেন বনেদী পুরাতনী কীর্তন। ধ্রুপদী গানের উদাহরণ দিতে গিয়ে তিনি পেশ করেছেন ধ্রুপদভাঙ্গম উচ্চাঙ্গ কীর্তন যা একান্তই বাংলার নিজস্ব সম্পদ, যা নয় কেবল বিদ্বদ্ভ্রমুখমন্ডলে বদ্ধ, জাতিধর্ম-নির্বিশেষে সর্বত্র সকল সময় যা সমান উপভোগ্য।

পদকর্তাদের মধ্যে বিশেষ প্রিয় তাঁর জয়দেব বিদ্যাপতি চন্ডীদাস জ্ঞানদাস। সমকালের ‘বাংলা’ গানের মধ্যে পছন্দসই তাঁর কবিগানের ‘বিরহ’ ও সখী-সংবাদ, ‘আগমনী ও গোষ্ঠ’।

ভালোবাসেন শ্যামা-বিষয়, রামপ্রসাদী । দাশরায়ের গান, গোবিন্দ অধিকারী ও বদন অধিকারীর পালার কৃষ্ণ-বিষয়ও তাঁর ভালো লাগে ।

গোপাল উড়ের বা রূপচাঁদ পক্ষীর রঙ্গ কৌতুকের গানে আমোদ পান মাত্র । বরং স্পৃহা হন তিনি বাউল-ভাটিয়ালীর তত্ত্বমবী রূপক শৈলীর গানে ও তার মন উদাসী সুরে ।

উনিশ শতকের বিচিত্র সঙ্গীত চাঞ্চল্যের যুগে একমাত্র জয়দেবের পদ বঙ্কিম সরাসরি তাঁর উপন্যাসে ব্যবহার করেছেন । আর ব্যবহৃত তাঁর বিশেষ প্রিয় স্তব ও স্তোত্র গান । বিদ্যাপতি তাঁর একান্ত প্রিয় হলেও তার অনুরোধে নিজেই গড়েছেন গীতিপদ । কীর্তন বাউল ভাটিয়ালি ঝুমুর গানের আদলেই খাঁটি বাংলা গান বেঁধেছেন তিনি ।

এ বিষয়ে শেক্সপীয়রের সঙ্গে তাঁর মিল আছে । নিজেরই প্রয়োজন মতো, ছড়ানো ছিটোনো, যুগ প্রচলিত গানের কিছু পথ্যিও বেছে, একটু ভেঙে, বদলে মাঝে মাঝে গান গড়া শেক্সপীয়রের এই টেকনিক কখনো কখনো বঙ্কিমেরও লক্ষণীয় । তবে বঙ্কিমের সাবধানতা অনেক বেশি । তাঁর ইচ্ছামত, প্রতিটি গানই কাহিনীর বিষয়, ভাব, চরিত্র-সংলগ্ন, এবং অব্যর্থ লক্ষ্যভেদী । কারণ তাঁর প্রয়োজন নেই সাজবদলের ফাঁক ভরাবার, ভালো গাইয়েকে কাজে লাগাবার অথবা দর্শকের ক্লাস্তি অপনোদনের, তার চিন্তা-বিনোদনের ।

‘খিয়াল’ ‘টম্পা’ ‘ঝুঁরি’ সেকালে ছুঁমাগা সাংগীতিক মহলে অভ্যর্থনা পায়নি বটে, বঙ্কিমও এ-গানে বিতৃষ্ণার কথা ‘রজনী’তে জানিয়েছেন । তাহলেও দেখা যায় এসব গানের রোম্যান্টিকধর্মিতা ও লিবিঙ্ক্যাল গুণ সেকালের অন্যান্য বৈঠকী বাংলা গানের মতো বঙ্কিমের গানেও প্রভাব ফেলেছিল । টম্পা গানের সুর খেয়লাঙ্গ গানের তাল সেকালের বাংলা গানে বহুল ব্যবহৃত ।

টম্পাঙ্গের সুর ঝিঁঝিট, খাম্বাজ, লুম, বেহাগ সেকালের বাংলা গানের গীতিকার ও সুরকারের প্রিয় ছিল । ঝিঁঝিটের ছিল নানা বৈচিত্র্য । যেমন—ঝিঁঝিট খাম্বাজ । উদাহরণ শ্রীধর কথকের গান—‘মরমে মরম যাতনা ভালোবাসার অযতনে’ ।

ঝিঁঝিট লুম । উদাহরণ—দীনবন্ধু মিত্রের ‘সোহাগে মৃগাল ভুজে বাঁধিল রাধাশ্যামে’ ।

‘ঝিঁঝিট আন্ধা’—বঙ্কিমের ‘এ জনমের সঙ্গে কি সহি জনমের সাথ ফুরাইব’ ।

সেকালে বিশেষভাবে ব্যবহৃত হত কাওয়ালি—আড়া ঠেকা, আন্ধা তাল । এ তাল টম্পাঙ্গ ও খেয়লাঙ্গ গানের তাল, এবং যুগপদের সম্পূর্ণ প্রকৃতি-বিরুদ্ধ ।

বিক্ষম তাঁর ‘আনন্দমঠের’ বিখ্যাত ‘বন্দেমাতরম’ কাওয়ালি তালে, মল্লার সুরে বেঁধেছেন। উপন্যাসের প্রথম খণ্ডের দশম পরিচ্ছেদে গানটির পাদটীকায় সুর তাল লয় নির্দেশে লেখা আছে—‘মল্লার’ কাওয়ালী তাল যথা —

০	১	×	১ ইত্যাদি
বন্দে	মা	তরং

শান্তির “দড়বাড়ি ঘোড়া চাড়ি”র সুর বাগেগ্রী তাল আড়া ঠেকা।

রামমোহন রায়ের সর্বাধিক গান গাওয়া হত ‘আড়া ঠেকায়’। আড়া, কাওয়ালী সেকালের নাটকের গানের বহু ব্যবহৃত সুর তাল।

মধুসূদন দত্তের নাটক ‘রত্নাবলী’র (১৮৫৭) গান ‘শুন রতিপতি করি গো মিনতি’র সুর ‘ভৈরবী’ ‘আড়া তাল’।

‘কৃষ্ণকুমারী’র (১৮৬৮) ‘যাইতেছে যামিনী বিকশিত নলিনী’র সুর ‘ভৈরবী-কাওয়ালী’।

হরচন্দ্র ঘোষের ‘রজত গিরি নন্দিনী’ নাটকের (১৮৭৪) গান—‘এতদিনে কিরাতিনী মনোরমা হইল। কম্পের ফাঁস লয়ে বনমাঝে রইল ’ ইত্যাদির সুর ‘বাগেগ্রী’ ‘আড়া ঠেকা’।

বিক্ষম ছিলেন স্বভাব-সুরসংবেদী। সুরেলা কণ্ঠ অথবা যন্ত্রসঙ্গীতের অনিবার্য আকর্ষণ এড়ানোর সাধ্য তাঁর ছিল না। তাই তাঁর সময়ের নানা গানের নানা সুরে হয়েছেন আকৃষ্ট, প্রভাবিত।

কিন্তু সমকালীন এই সব গানের অভিঘাতেই খুলে গেছে তাঁর গীতভাবক মনের গভীর গোপন ভাবনার রুদ্ধদুয়ার। তাঁর সমকালের গানই তাঁকে বাধ্য করেছে অতীতের সাংগীতিক ঐতিহ্যে উজিয়ে যেতে এবং ভাবীকালের স্বপ্নগাথা রচনা করতে।

সমকালীন সাংগীতিক ক্রিয়াকলাপে বিক্ষম তৃপ্ত ছিলেন না। তিনি লক্ষ্য করেছেন ‘মার্গ’, ‘দেশী’—‘হিন্দুস্থানী’ ও ‘বাঙলা’ এই দুই ধারায় বিভক্ত এ-দেশের সমগ্র গান ‘ভদ্রেতর’ এই দুই বিপরীত মেরুবর্গের মধ্যে রুচি ব্যবধান সৃষ্টি করেছে। বিদগ্ধ সম্ভ্রান্ত শিক্ষিতের রয়েছে ‘দেশী’ ‘বাঙলা’ গানের প্রতি ওদাসীনা ও অবজ্ঞা—আর অশিক্ষিত সাধারণ জনমণ্ডলীর রয়েছে মার্গ-সম্পর্কে মূঢ়তা-জর্জরিত বিস্মিত সম্ভ্রম অথবা উপহাসজড়িত বিরক্তি।

অথচ দুই গানেই রয়েছে সীমায়তি। হিন্দুস্থানী কালোয়াতী গান শুধুই সুরসর্বস্ব-বাণীরিক্ত। আত্মোন্মোচনের সুযোগ নেই সেখানে।

আর দেশী গান, তাঁর কালের ‘বাঙলা’—ছিল ভাবে ভাষায় সুরে নিত্যন্ত

দীন পারিপাট্যহীন। সে গানে ছিল না ভাবের গভীর ব্যঞ্জনা, ভাষার প্রসাধন, শব্দার্থময়তা ও সুরের বৈচিত্র্য।

তাছাড়া উনিশ শতকে ‘মার্গ’ অথবা ‘দেশী’র বিশুদ্ধ ভাব রূপ ও অনুষ্কৃতি গিয়েছিল হারিয়ে। ক্রমেই গান হয়ে পড়েছিল ব্যক্তির অথবা জনসমষ্টির প্রমোদ-উপকরণ। মানবিক প্রণয়-আকৃতি অথবা মানবমানবীর প্রণয়লীলাই ছিল গানের উপজীব্য। ক্রমশ রুচির স্থূলতা গ্রাস করেছিল এই সুস্কৃতি শিল্পকে।

তখন বিদগ্ধ সম্ভ্রান্ত সমাজ তৃপ্ত ছিলেন তাঁদের উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের আসর অথবা জলসাঘরের নাচগানের কালচার নিয়ে। অশিক্ষিত মূঢ় জনতা মাতোয়ারা কবি গান, কবির লড়াই কিংবা যাত্রা পালা পাঁচালীর জমজমাট পরিবেশ নিয়ে। শহুরে বাবুদা এদেশে নয়া আমদানী, থিয়েটার ও তার গান নিয়েও হুজুগে মেতেছিলেন। কিন্তু বঞ্চিত অনুভব করছিলেন যে সবই যেন ‘জোয়ারের জলের গান’। সে সব নয় চিরকালের চিরসুখের চিরআনন্দের গান, নয় ‘সর্বজন-মনোমুগ্ধকাবী সেই জয়গীতি’। সে সব গান শুধু ব্যক্তি বিশেষের, গোষ্ঠী বিশেষের, কাল বিশেষের, স্থান বিশেষের, ক্ষণিক সুখ ও ক্ষণিক আনন্দের গান। সে গান সর্ব হৃদয় ও কাল জয় করতে পারে না। তাই বঞ্চিত তাঁর কালের উচ্চকিত গীত-কলরোলের মাঝখানে দাঁড়িয়ে ‘একা’ খুঁজে ফিরেছেন সর্বজন-মনবিহারী কালজয়ী ‘ধ্রুবপদ গান’। তাঁর চিত্ত এমনই গানের জন্যে পিপাসিত যা নিতৃত শ্রোতার অথবা গণমন্ডলীর মনোরঞ্জন করেই মিলিয়ে যাবে না। শ্রবণমগ্ন ভুবনমগ্ন আর তাই চির আনন্দের গীতিরূপে সে গান সর্বজনমনে চিরকাল বিহার করবে। অর্থাৎ সে গান একই সঙ্গে পাবে স্থায়িত্ব ও মূল্য।

সঙ্গীতের অশুদ্ধি অবক্ষয়ে বঞ্চিতের চিত্ত ছিল পীড়িত। তাই তিনি তাঁর সমকালের ‘মার্গ’ ও ‘দেশী’ গানের দ্রষ্ট অবক্ষয়িত কলঙ্করূপ সাহিত্যবস্তু করে তারই পাশাপাশি ভারতবর্ষের প্রাচীন সাংগীতিক ঐতিহ্যের দৃষ্টান্ত স্থাপন করেছেন। দিয়েছেন কীর্তন ও শ্রবগানের উদাহরণ। জানিয়েছেন সে গান ‘সাস্পোপাস্পে’ অর্থাৎ সুব তাল লয়ে ‘বিভূষিত’ ও ‘বিস্তৃত’ করেই গাওয়া হত। সে গান একাধারে ‘বিমুক্তিদং’—মুক্তিপদ এবং ‘লোকানুরঞ্জকং’—লোকের চিত্তরঞ্জক।

এসো এসো ব’ধু এসো’র মতো কীর্তনের উদাহরণ দিয়ে বঞ্চিত জানিয়ে-ছিলেন—সে গানের উদ্দেশ্য পররূপী বহুরূপী পরমেশ্বর। প্রাচীন প্রণয়গীতি ভক্তিরসের গভীর শান্তভাবে সমাহিত। অর্থবহ সুলালিত ভাষায় সম্পন্ন সেই গান একই সঙ্গে প্রেম ও ভজনগীতি। একাধারে চিত্তরঞ্জনী ও হিতকারী। এ

গানের ভাব ও সুর সংঘাতে সন্তার গভীরে এক বৃহৎ চৈতন্যের অনূভব জাগিয়ে দেয়। তুচ্ছ ক্ষুদ্র সংসারবন্ধ মনকে উত্তীর্ণ করে দিব্য চিদ্রুহিমিতে, আত্মকে ব্যাপ্ত করে মহাভাব লোকের উর্ধ্বশায়ী ক্ষেত্রে। সেই অনূভূতিলোকে দ্বিতাপ দগ্ধ করে যায়। গলে যায় আত্মপর ভেদ, স্বার্থ গন্ধ মুছে যায়, জ্বলে ওঠে সুরে সুরে সুখোদ্দীপ্ত বাণীর মননে পরমানন্দ। জীবনের মূল লক্ষ্যানুগামী দিব্য শান্ত ছন্দটি ধরা দেয় সে গানের তালে লয়ে, মাহাত্ম্য সন্তস্বরের সূনিপুণ কলাকরণে অনুকূল রাগ রসের মাধুরী স্ফারণে, ইণ্টনিষ্টার ধ্যান-তন্ময়তার, পরমেশ্বরে আত্মনিবেদনের একান্ত আকৃতির নৈবেদ্যে।

এই গীতসুধার জন্যেই বঙ্কিমের চিন্তা পিপাসিত। ভাবীকালের জন্যেও তিনি এই গানেরই দীক্ষা চান। ‘আনন্দমঠ’ ও ‘সীতারামে’ শোনান এই ঈশ্বর-কীর্তন।

বঙ্কিম জানতেন, তৎকালীন ‘বাঙলা’ গানের কলঙ্ক ঘুচিয়ে ভাবভাষার পরিমার্জনায় ফিরিয়ে আনা যায় তার অতীতের অতুল অমল রূপ। সুরৈশ্বৰ্যের অভাব উনিশ শতকে ছিল না। হিন্দুস্থানী সঙ্গীত ভাণ্ডার আর বাংলা ‘মা-র প্রসাদ’ দুই-ই ছিল আয়ত্তাধীন। প্রয়োজন ছিল শুধু এই দুই রাগ রঙে ও বাণীর অলঙ্কারে মনের কথা সাজিয়ে পরম রমণীয় ‘বাঙলা’-গানের রতন-হারটি গাঁথা।

দেশ-রূপী ঈশ্বরীর মহিমা-কীর্তন ও শ্রব-গাথা রচনা করে ‘বন্দে মাতরম্’ গানে বঙ্কিম ‘বাঙলা’ গানের এক ‘নবীন তরী’ ভাসিয়ে দিলেন। কামাতুরতায় আবিল প্রণয়-গানের ঘূর্ণাবর্ত থেকে ছাড়া পেয়ে এই ‘বাঙলা’ দেশপ্রেমের মহা সঙ্গীত প্রবাহ হয়ে অনন্তকালে ধাবিত হল। এ গান রইল না আর ব্যক্তি বা গোষ্ঠীবিশেষের নিভৃতির বা সীমাবদ্ধের গান। সুর তাল লয় সংযুক্ত এই গান হল ‘মার্গ’। এক ধ্রুব লক্ষ্যের দিশারী। আবার ‘দেশী’—সমস্ত লোকচিন্তা-রঞ্জক। হল প্রাণ-পায়নী এবং অন্তমোহিনী।

‘আনন্দমঠে’ এই গান সংযোজিত করার পর আর নতুন কোনো গান রচনায় বঙ্কিমের মন ছিল না। তাই শেষের দুই উপন্যাসে তিনি গীতমৌন। দেবনাম স্তোত্রই এখানে ধ্রুপদ সঙ্গীত।

বঙ্কিম চেয়েছিলেন অবশেষে ঈশ্বর বন্দনা-রূপ ধ্রুপদেরই পুনর্জাগরণ।

বঙ্কিমচন্দ্রের এই মনোভাবের প্রতিফলন বিবেকানন্দ্রের রচনায় লক্ষ্য করা যায়। তিনিও মনে করতেন—

সঙ্গীত সর্বশ্রেষ্ঠ ললিতকলা এবং যারা তা বোঝেন তাঁদের নিকট উহা

সর্বশ্রেষ্ঠ উপাসনা ।^{২৫}

ভারিও প্রিয় ধ্রুপদ এবং কীর্তন । কিন্তু কখনো কখনো কীর্তন তাঁর কাছে ‘মেরেলি গান’ । তিনি বলেছেন—

যে সব গীতবাদ্য মানুষের কোমল ভাবসমূহ উদ্দীপিত করে সে সকল কিছূদিনের জন্য এখন বন্ধ রাখিতে হইবে । আমাদের দেশের যথার্থ গান কীর্তনে আছে, কিন্তু দেশের বর্তমান অবস্থায় ধ্রুপদ গানই একমাত্র উপযোগী ।^{২৬}

‘বীরত্বব্যঞ্জক’ ‘সুভজ্ঞ’ সঙ্গীত ধ্রুপদের পুনরুদ্ধারই তাঁর কাম্য ।

‘কোমল ভাবসমূহের’ উদ্দীপক টম্পা, খিয়াল, ঝুম্রি, গজল, বাত্মা খিয়েটারের গানে বন্দ হয়ে থাকার যুগে বস্কিমও পরিশেষে হতে চাইছিলেন স্বেচ্ছায় গীতমৌন । তিনি চাইছিলেন, গান উঠে আসুক কবিগোলাদের হাটের ধুলো থেকে, বারান্দনাসেবীর বৈঠক-বাগানবাড়ি থেকে, স্থলরুচি অশিক্ষিত গণমন্ডলীর চটুল আমোদের আখড়া থেকে, লঘু সস্তা জনবিনোদনের লোকসভা থেকে । গীতিসত্তার মহিমায়ন হোক উদ্বোধনী প্রাণলোকে । দেগরুশী অথবা ভাগ্য-বিধাতারূপী দৈবের জয়গীতিই হোক ধ্রুপদ । যেহেতু অনড় শাস্ত্রবিধিগত রাগতাল মানের বেড়ায় ঘেরা ধ্রুপদ হতে পারে না সর্বজনগগনপ্রিয়, তাই কেবল ভক্ত কবি হৃদয়ের অনুভূতি আর আবেগের সংঘর্ষে জ্বলে-ওঠা সুরের আগুনে প্রাণে প্রাণে সঞ্চারিত হয়ে যাওয়া ‘সর্বজনমনোমুগ্ধকর সেই জয়গীতি’, সন্তান-দলের আশ্র-উদ্বোধনী গানের মতো, শ্রী ও জয়ন্তীর আকুল প্রার্থনার মতো ছড়িয়ে পড়ুক ‘সবখানে সবখানে সবখানে’ ।

বস্কিমের জীবনসাধনা ‘একা-মারাব সাধনা’ । ‘একা মেরে সাঁই ফেরে সব ঠাই’—ফকির লালন সাঁই-এর এই আকাঙ্ক্ষারই লালন বস্কিমের মনে । বস্কিমের গান একা-বিনাশের গান ।

৩

‘সর্বমোন্দর্যের রসগ্রাহী’— বঙ্কিম

‘শিল্পসম্প্রদায়’ বঙ্কিমচন্দ্র ও ‘বঙ্কিমের গানের জগৎ’ পর্যালোচনার শেষে অবশ্যই নির্ধারণ করা যায়, শিল্প ও সঙ্গীত প্রসঙ্গের গুরুত্ব বঙ্কিম-উপন্যাসে অপরিসীম। বঙ্কিমের সৃষ্টি যেহেতু জীবননাট্যের বিশেষ শিল্পিত দর্পণ তাই সেখানে জীবন-সংলগ্ন শিল্প ও সঙ্গীতের অনিবার্য প্রতিফলন। এ বিষয়ে সম্ভবতঃ নাট্যশাস্ত্রাচার্য ভরত মুনির বাক্যই হতে পারে তাঁর নিজস্ব উচ্চারণ।

‘ন তজ্জ্ঞানং ন তচ্ছিল্পং ন সা বিদ্যা ন সা কলা।

ন স যোগো ন তৎকর্ম নাটোহস্মিন্মনুষ্য দৃশ্যতে ॥

সর্বশাস্ত্রাণি শিল্পানি কর্মাণি বিবিধানি চ।

অস্মিন্নাটো সমেতানি তস্মাদেতন্ময়া কৃতম্ ॥

(নাট্যশাস্ত্র—১।১।১১৬-১১৭)

(এমন কোনো জ্ঞান, শিল্প, কলা, বিদ্যা, যোগ বা কর্ম নেই যা এই নাটো দৃষ্ট হয় না। তাই এই নাট্য আমি সৃষ্টি করেছি যাতে সকল শিল্প সকল কর্মের বিবিধ মিলন হয়েছে।)

বঙ্কিমের জ্ঞানে পরিপূর্ণ মানুষের জীবন শারীরসামর্থ্য, জ্ঞান, কর্ম এবং সৌন্দর্য-প্রী-জাত আনন্দের এক সমাহার শিল্প।

তাঁর অভিমত, পূর্ণ মানুষকে অর্জনের জন্য শারীরিক, জ্ঞানার্জনী, কার্য-কারিণী ও চিন্তারঞ্জনী, বৃত্তির সুসমঞ্জস সামগ্রিক অনুশীলন জীবনের কর্তব্য। ‘নিহলে মানুষের ধর্মহানি হইবে।’ (ব. র. ২য়, পৃ. ৬৬৭)

এই পূর্ণ অনুশীলিত মানুষের আকাঙ্ক্ষায় তাঁর সমসাময়িক সমাজের প্রেক্ষাপটে দাঁড়িয়েই বঙ্কিমের আক্ষেপোক্তি—‘সবাই আশ্রয়না করিয়া মানুষ হইল আস্ত মানুষ পাইব কোথা?’ (ব. র. ২য়, পৃ. ৬১৩)

বঙ্কিমের সাধনা সমগততার সাধনা। বিবিধে মিলনের মধ্য দিয়ে এক পূর্ণ জীবনের এবং শিল্পের সাধনা।

বঙ্কিমের শিল্পায়িত পূর্ণ মানুষ যেমন শারীরপটু, জ্ঞানী, কর্মী তেমনি ‘সৌন্দর্যদত্ত প্রাণ’ ও ‘সর্ব সৌন্দর্যের রসগ্রাহী’ (ব. র. ২য় পৃ. ৬১৩)। তাঁর ‘কপালকুন্ডলা’র নবকুমার সেই আদর্শায়িত ‘আস্ত মানুষের’ প্রথম পূর্ণ প্রতিচ্ছবি।

এই উপন্যাসেই বঙ্কিম উদাহরণবিন্যাসে প্রথম স্পষ্ট করেছেন—‘সৌন্দর্য’, ‘সৌন্দর্যদত্তপ্রাণ’ এবং ‘সর্বসৌন্দর্যের রসগ্রাহী’ কথার অর্থ কি। বঙ্কিমের নান্দনিক দৃষ্টির গতিভঙ্গীর স্বরূপ খুঁজতে গেলে ‘কপালকুন্ডলা’ প্রথম হতে পারে সঠিক যাত্রাভূমি।

ভবভূতির 'উত্তররামচরিত'ের সমালোচনা প্রসঙ্গে বিষ্ণু তাঁর 'উত্তরচরিত' প্রবন্ধে জানিয়েছিলেন—

• যা সকলের চিত্তকে আকৃষ্ট করে তাই সৌন্দর্য। সৌন্দর্য অর্থে কেবল বাহ্য প্রকৃতির বা শারীরিক সৌন্দর্য নহে। সকল প্রকারের সৌন্দর্য বুদ্ধিতে হইবে। সৌন্দর্যের অনেক প্রকার অর্থ প্রচলিত আছে।

(ব. র. ২য়. পৃ. ১৮২-৮৩)

বাহ্য প্রকৃতির সৌন্দর্য বলতে কি বোঝেন বিষ্ণু তার উদাহরণও তিনি ভবভূতির সৌন্দর্যপ্রীতির আলোচনা প্রসঙ্গে বিন্যস্ত করেছেন :

বাহ্য প্রকৃতির শোভার প্রতি অনুরাগ ভবভূতির আর একটি গুণ। ... মাল্যকার যেমন পুষ্পোদ্যান হইতে সুন্দর সুন্দর কুসুমগুলি তুলিয়া সভা-মণ্ডপ রঞ্জিত করে, ভবভূতি সেইরূপ সুন্দর বস্তু আকর্ষণ করিয়া এই নাটক-খানি শোভিত করিয়াছেন। যেখানে সুদৃশ্য বৃক্ষ, প্রফুল্ল কুসুম, সুশীতল বারি—যেখানে নীল মেঘ, উত্তর পর্বত, মৃদু নিনাদিনী নির্ঝরিনী, শ্যামল কানন, তরঙ্গসঙ্কুল নদী—যেখানে সুন্দর বিহঙ্গ ঝাঁড়াশীল করিষাবক, সরল শ্বভাব কুরঙ্গ সেইখানে কবি দাঁড়াইয়া একবার তাহার সৌন্দর্য দেখাইয়াছেন। কবিদিগের মধ্যে এই গুণটি সেক্সপীয়র ও কালিদাসের বিশেষ লক্ষণীয়। (ব. র. ২য়. পৃ. ১৮৫)

আমরা জানি এই গুণ বিষ্ণুও লক্ষণীয়। রূপ, রস, শব্দ, গন্ধ, স্পর্শ ও সৌন্দর্যে বিকশিত সম্পূর্ণ নিসর্গ শোভার চিত্রপটে তিনিও আঁকেন এই প্রকৃতিরই সমস্ত মানুষ্যের রূপ মন ও জীবনের সুন্দর ছবি। বহিঃপ্রকৃতি ও মানুষ্যের অন্তঃপ্রকৃতির সৌন্দর্য-সম্মিলনে তাঁর সম্পূর্ণ সৌন্দর্যের জগৎ।

'উত্তরচরিত' প্রবন্ধেই তিনি বলেছিলেন—'মনুষ্যের কার্যের মূল তাহা-দিগের চিত্তবৃত্তি। সেই সকল চিত্তবৃত্তি অবস্থানদ্বারা অত্যন্ত বেগবতী হয়। সেই বেগের সমুচিত বর্ণন দ্বারাও সৌন্দর্যের সৃজন হয়।'

সুতরাং 'সৌন্দর্য'র দুই মূল্যধার বিষ্ণুর কাছে স্বীকৃত। নিসর্গ সৌন্দর্য ও মানুষ্যের চিত্তবৃত্তির সৌন্দর্য।

আবার দুই সৌন্দর্যই পরস্পর সম্বন্ধাবিশিষ্ট। বহিঃসৌন্দর্য মানুষ্যের অন্তর প্রকৃতিতে অভিঘাত সৃষ্টি করে। অন্তর প্রকৃতির বিচিত্র আলোছায়ায় নিসর্গ প্রকৃতি বিভিন্ন রূপে দ্রষ্টার সামনে ধরা দেয়। 'মানস বিকাশ' প্রবন্ধে (ব. র. ২য়. পৃ. ৮৮৭) এই সত্যটি ব্যক্ত করে বিষ্ণু লেখেন—“বহিঃপ্রকৃতির গুণে হৃদয়ের ভাবান্তর ঘটে, এবং মনের অবস্থা বিশেষে বাহ্য দৃশ্য সুখকর বা দুঃখকর

বোম্বাই—উভয়ে উভয়ের হাঙ্গ পড়ে ।”

তবে, একটি কথা বস্কিমের কাছে স্পষ্ট—এই বিশ্বচরাচরে পরিস্ফুট নিসর্গ প্রকৃতি আপন নিয়ম শৃঙ্খলার পারম্পর্যে নিয়তই সৌন্দর্য বিকীর্ণ করে চলেছে। ‘তুমি গ্রাহ্য কর না কর, তাই বলিয়া তো জড় প্রকৃতি ছাড়ে না—সৌন্দর্য তো লুকাইয়া রয় না ।’ (চন্দ্রশেখর—ব. র. ১ম, পৃ. ৪৩৬)

সৌন্দর্য স্বভোক্তাসিত। সৌন্দর্য যে সুবেদী মনে অনুরগন জাগায় সেই “সৌন্দর্যদগুপ্রাণ”। সৌন্দর্য মাগেই আকৃষ্ট হওয়া তার স্বভাব; ‘কপাল-কুণ্ডলার প্রথম খণ্ড পঞ্চম পরিচ্ছেদ ‘সমুদ্রতটের দৃশ্যে বিশ্বচরাচরের অনন্ত সৌন্দর্যের প্রতীক ‘অনন্তবিস্তার নীলাম্বুমণ্ডল’ের পটে নবকুমারকে দাঁড় করিয়ে অখণ্ড সৌন্দর্যের রূপ রস স্বাদ গ্রহণ করিয়েছেন বস্কিম। দেখিয়েছেন তার অনুভূতির বিভিন্ন স্বরূপ।

তিনি এখানে দেখান—‘বালুকাস্তূপ শ্রেণী’, বালুকাবিহীন নিবিড় বন’, ‘অনন্তবিস্তার নীলাম্বুমণ্ডল’ ও ‘জরাজড়পঙ্কিত ফেনার রেখা’, ‘অন্তগামী দিনমণির মৃদুল কিরণ’, ‘জলধি হৃদয়ে স্বেতপক্ষ বিস্তারকারী অর্ণবপোত’—এই বিচ্ছিন্ন রূপখণ্ডের সমবায়েই ‘কাননকুণ্ডলা সাগরবসনা ধরণী’র সুবিস্তীর্ণ অনুপম শোভা।

স্বভাব-সৌন্দর্যপ্রেমী নবকুমার। গম্ভীর জলকল্লোলে আকৃষ্ট হয়ে সমুদ্রের সম্মুখবর্তী হবার পর তাঁর চিন্তের প্রথম আন্দোলন—‘অনন্ত বিস্তার নীলাম্বুমণ্ডল সম্মুখে দেখিয়া উৎকটানন্দে হৃদয় পরিশ্লুত হইল ।’

কিন্তু ক্রমশ ঘনায়মান প্রদোষ তিমিরে অনন্যমনে অনেকক্ষণ জলধিশোভায় আবিষ্ট হয়ে তাঁর মনে জাগে অনির্দেশ্য কোন পূর্বসুখের স্মৃতি—‘তাহার মনে কোন ভূতপূর্ব সুখের উদয় হইতেছিল কে বলিবে?’ এই নিসর্গ-সৌন্দর্যের প্রেক্ষাপটেই বস্কিম এঁকেছেন প্রকৃতিদাহিতা কপালকুণ্ডলার সৌন্দর্যছবি। সে ছবিও তার বিভিন্ন অঙ্গ-সংস্থানের সৌন্দর্য বর্ণনার পরম্পরায় সাজানো পরিপূর্ণ রূপেরই ছবি।

‘সেই গম্ভীরনাদী বারিধিতীরে সৈকতভূমে অস্পষ্ট সন্ধ্যালোকে দাঁড়াইয়া, অপূর্ব রমণী মূর্তি’। আলো-আধারে ঘেরা গম্ভীর নির্জন সমুদ্রতটে আবির্ভূতা ঘনকৃষ্ণ চিকুরজালে অস্পষ্ট মৃৎমণ্ডল, অর্ধচন্দ্রনিঃসৃত কৌমুদিবর্ণ সেই রমণীমূর্তি নবকুমারের মনে জাগায় বিস্ময় বিমুগ্ধতা। স্থানকাল আবহমান সাপেক্ষ সেই অনুভব—‘সেই গম্ভীরনাদী সাগরকূলে সন্ধ্যালোকে না দেখিলে তাহার মোহিনী শক্তি অনুভূত হয় না ।’

বিশ্বক্স বোঝতে চান বিশেষ পরিস্থিতি পরিবেশের প্রেক্ষাপটে বিশেষ রূপ বিশেষ সৌন্দর্য স্ফুরণ করে। সালংকালীন সমুদ্রবেলার নিসর্গপটের সমগ্রতা থেকে মোহিনী কপালকুণ্ডলার দেহরূপ সৌন্দর্যকে বিচ্ছিন্ন করে দেখবার কোনো উপায় তাই বিশ্বক্স রাখেননি।

নিসর্গচরাচর ও পদরূষ-প্রকৃতি মিলে গড়া সেই বিশ্বক্সপটের সৌন্দর্য সম্পূর্ণতা পেয়েছে রমণীর করুণামাখা কণ্ঠধ্বনির সম্মিলনে। এই ধ্বনিই সেই নির্জন নিস্তব্ধ ভীষণ সৌন্দর্যের ও একাকীত্বের দুঃসহ জগৎটিকে কোমল স্নিগ্ধ আশাময় আনন্দময় ও বহুময় করে তুলেছে। এই ধ্বনিই সেই নিসর্গপটে বিধৃত সৌন্দর্যলক্ষ্যীর প্রাণলাবণ্য। তাই নিসর্গচরাচরের প্রেক্ষাপটে আঁকা রমণীর রূপ ও ধ্বনি নবকুমারের ‘সর্বসৌন্দর্যের রসগ্রাহী’ মনে জাগায় গভীর সংবেদনা। বিশ্বক্স তা ব্যক্ত করেন কাব্য ভাষায় :

‘পৃথক তুমি পথ হারাইয়াছ’ ? এ ধ্বনি নবকুমারের কর্ণে প্রবেশ করিল।

কি অর্থ, কি উত্তর করিতে হইবে, কিছই মনে হইল না। ধ্বনি যেন হর্ষ-কম্পিত হইয়া বেড়াইতে লাগিল; যেন পবনে সেই ধ্বনি বহিল, বৃক্ষপত্র মর্মরিত হইতে লাগিল। সাগরনাদে যেন মন্দীভূত হইতে লাগিল। সাগর-বসনা পৃথিবী সুল্লরী; রমণী সুল্লরী; ধ্বনিও সুল্লরী; হৃদয়তন্ত্রী মধ্যে সৌন্দর্যের লয় মিলিতে লাগিল। (ব র. ১ম, পৃ. ১৪৪)

রূপ ও ধ্বনি বিশ্বক্সের কাছে একে অন্যের পরিপূরক। অন্যান্য-সংস্কৃত।

এই দুইয়ের সৌন্দর্য নিয়েই জগৎ চরাচরের সামগ্রিক সৌন্দর্যের পূর্ণ বিকাশ।

এই সামগ্রিকের সম্পূর্ণ আশ্বাদনেই সৌন্দর্যের পরিপূর্ণ সন্তোষ।

নিসর্গ সৌন্দর্যকে যখনই বিশ্বক্সের উদ্দীপনার আলম্বন হিসেবে ব্যবহার করার প্রয়োজন তখনই তিনি বহিঃরূপের পদার্থানুপদার্থ বর্ণনার সঙ্গে সঙ্গে নৈসর্গিক ধ্বনিপুঞ্জেরও বিচিত্র স্বর ধ্বনিয়েছেন। ‘কৃষ্ণকান্তের উইলের প্রথম খণ্ড ষষ্ঠ পরিচ্ছেদে রোহিণী গোবিন্দলালের প্রথম দৃশ্যের নিসর্গপট স্মরণযোগ্য :

কুহুঃ, কুহুঃ, কুহুঃ। রোহিণী চাহিয়া দেখিল সুনীল, নিম্নল, অনন্ত গগন—নিঃশব্দ অথচ সেই কুহুরবের সঙ্গে সুরে বাঁধা। দেখিল—নব প্রস্ফুটিত আম্রমুকুল—কাণ্ডনগোর স্তরে স্তরে শ্যামল পয়ে বিমিশ্রিত, শীতল সঙ্গম্য পরিপূর্ণ, কেবল মধুমক্ষিকা বা ভ্রমরের গুনগুনে শাসিত। অথচ সেই কুহুরবের সঙ্গে সুর বাঁধা।……আর, সেই কুসুমিত কুঞ্জবনে, ছায়াভলে দাঁড়াইয়া—গোবিন্দলাল নিজে। তাঁহার অতি নিবিড়কৃষ্ণ কুণ্ডিত কোমল চক্ৰ ধরিয়া তাঁহার চম্পকরাজি নির্মিত স্কন্ধোপরে পড়িয়াছে—কুসুমিত

বৃক্ষাধিক সূক্ষ্মর সেই উন্নত দেহের উপর এক কুসুমিত লতার শাখা আসিয়া দাঁলিতেছে। কি সূর মিলিল। এ ও সেই কুহুরবের সঙ্গে পশ্চমে বাঁধা।

(ব.র. ১ম, পৃ. ৫৪৮)

বিশ্বকমের উপলব্ধি, গন্ধে বর্ণে আকারে স্পর্শে বিকশিত বিভিন্ন রূপ ও বিচিত্র ধ্বনিপূঞ্জের বিবিধ মিলনের মধ্যে দিয়েই সৃষ্টি হয়েছে সূক্ষ্মসূক্ষ্মের সূরে বাঁধা জগৎ ও জীব প্রকৃতির অখণ্ড ঐক্যতানের সৌন্দর্য। কোনো খণ্ড-রূপ কোনো একক ধ্বনি সেই সমগ্র থেকে বিচ্ছিন্ন নয়। নিজস্ব দীপ্ত বা মাধুর্য বিকীর্ণ করেও সেই ঐক্যতানের সৌন্দর্য প্রোজ্জ্বল ও দ্যোতনাময় করে তোলায় এই খণ্ডরূপ বা এককের সার্থকতা। অখণ্ডতার সূরে বাঁধা 'সবাস-সম্পন্ন সৌন্দর্য' রূপ যার মনে 'বহুতন্ত্রী বীণার' মতো সাড়া জাগিয়ে তোলে বস্তুমেব কাছে সেই 'সর্বসৌন্দর্যের রসগ্রাহী'।

'সর্বসৌন্দর্যের রসগ্রাহী' মনে রমণীয় রূপ ও মধুর ধ্বনির প্রতিক্রিয়া কি ?

বিশ্বকমের অভিজ্ঞতা—রমণীয় রূপ দেখে 'মনে কোন্ ভূতপূর্ব সূত্থের উদয়' হয়। (কপালকুণ্ডলা)

মধুর ধ্বনি শ্রবণে—'বহুকাল বিস্মৃত সূত্থস্বপ্নের স্মৃতি' জাগে। (একা)
এক্ষেপে কালিদাসের সংবেদনাই বিশ্বকমের অভিজ্ঞতা।

'রম্যানি বীক্ষ্য মধুরাংচ নিশম্য শব্দান'
পর্যবসুকো ভবতি যৎ সূত্থিতোহপি জন্তুঃ।

তচ্চেতসা স্মরতি নূনমবোধপূর্বং

ভাবিশ্রুতানি জননাস্তর সৌহৃদানি।^{১২৮}

(অভিজ্ঞান শকুন্তলম, পঞ্চমাঙ্ক)

(রমণীয় দৃশ্য দেখে মধুর শব্দ শ্রবণে মানুষ্যের মন ব্যাকুল হয়। মনে হয়, চিত্তে অজান্তেই উদিত হয় কোন্ জন্মান্তরের প্রিয় স্মৃতি, যার মূল মনের আঁত গভীরে নিবদ্ধ।)

সৌন্দর্যের প্রধান ও প্রথম ক্রিয়া হল মনকে আকৃষ্ট করে মগ্ন করা। 'সৌন্দর্যের মোহে কে না মগ্ন হয়' ? (চন্দ্রশেখর—ব. র. ১ম, পৃ. ৪০১)

'সৌন্দর্যের মোহঘটিত যে অনুরাগ, তাহা মনুষ্যে সর্বাঙ্গেক্ষা বলবান'
(ধর্মভট্ট, ব. র. ২য়, পৃ. ৬৬৯)।

কিন্তু মানসিক অবস্থা ভেদে সৌন্দর্য ও মোহজনিত অনুরাগ সৃষ্টিতে ব্যর্থ হয়।

‘বিবৰ্কে’ গৃহভ্যাগিনী সূৰ্বমুখীৰ সন্মানে বাৰ্ষ, নিরাশ ভয় হৃদয়,
বিবাদকাতর নগেন্দ্র বর্ণনা—

সে রায়ে নগেন্দ্র চক্রে একটি তারাও সুন্দর বোধ হইল না। জ্যোৎস্না
অত্যন্ত কৰ্শ বোধ হইতে লাগিল। দৃষ্ট পদার্থমাত্রই চক্ষুশূন্য বলিয়া
বোধ হইল। (ব. র. ১ম, পৃ. ৩২৩)

‘আনন্দমঠে’—

জ্যোৎস্নাময়ী শান্তিশালিনী পৃথিবীর প্রান্তর কানন নগ নদীময় শোভা
দেখিয়া ভবানন্দের ‘চিন্তে বিশেষ স্ফূর্তি’ হইল। অথচ সেই সৌন্দৰ্য
‘শোককাতর’ মহেন্দ্রর মনে কোনো ভাবান্তর সৃষ্টি করল না।

(ব. র. ১ম, পৃ. ৭২৫)

স্থান কাল পাত্র ভেদে নিসর্গসৌন্দৰ্যের ভিন্ন ক্রিয়া বস্কিমের উপন্যাসে বার
বার লক্ষণীয়। ‘কৃষ্ণকান্তের উইলে’ কুহুতানের তীর সূরে উন্মথিত পরিপূর্ণ
উদ্যানশোভা নিষ্ফলযৌবনা বিধবা রোহিণীর মনে জাগায় জীবন-সম্ভোগে
বঞ্চিত হবার তীব্র বেদনা। তার মনে হয়—

যেন এ জীবন বৃথা গেল—সুখের মাত্রা যেন পরিচলিত না—যেন এ সংসারের
অনন্ত সৌন্দৰ্য কিছুই ভোগ করা হইল না। (ব. র. ১ম, পৃ. ৫৪৮)

‘ইন্দ্রায়’ প্রশস্ত-হৃদয় গঙ্গার ও সেই নদীতীরের স্নিগ্ধ শোভা, শান্ত
লোকজীবনের সৌন্দৰ্য ও সেই সূরে বাঁধা ‘মল বাজানর গান’ ইন্দ্রায়ের দুঃখ
মুহূর্তের জন্য ভুলিয়ে দেয়, মন প্রাণ শীতল করে। (ব. র. ১ম, পৃ. ৩৪৮)

‘আনন্দমঠে’ ফুল-জ্যোৎস্না পলকিত-যামিনীর প্রফুল্লতা দেশানুরাগী
ভবানন্দের অন্তরে সঞ্চারিত হয়ে যায়। মাতৃভূমির রূপ ও গুণকীর্তনে তিনি হন
গীতোচ্ছ্বাসিত।

এই সব উদাহরণমালায় বস্কিম বোঝান, স্থান কাল পাত্র-সাপেক্ষে সৌন্দৰ্যের
সংজ্ঞা বদলে যায়। সৌন্দৰ্য বিচারের, উপভোগের আসল চোখ-কান-মন। মন
যদি সূরে বাঁধা না থাকে তবে রূপও নন্দিত সৌন্দৰ্যে বিকশিত হয় না।
ধ্বনিও মাধুর্য ছড়ায় না।

তাই সৌন্দৰ্যের সঠিক বিচার, সৌন্দৰ্যের স্বার্থ স্বরূপের রস আশ্বাদনের
জন্যেই মনের অনুশীলন বস্কিমের কাছে বিশেষ জরুরী। এই অনুশীলনেই
চোখ কান খুলে যাবে, মন পাবে রুচির আলো।

‘দিগ্গজ’ বা ‘মুঢ়া গৌরন্দ্রীদের যেমন অভাব ছিল সেই অনুশীলনের
তেমনি সঠিক অনুশীলিত ছিল না ব্যাভিচারী গোবিন্দলালেরও মন।

তাই যদিও বঙ্কিম 'আবজাতের সূক্ষ্ম শিল্প' প্রবন্ধে লিখেছেন—'প্রায় এমন মনুষ্য দেখা যায় না, যে সৌন্দর্যে সুখী নহে।' 'সকলেই অহরহ সৌন্দর্য ভ্রমণ পীড়িত' ভবন্ত তাঁর উপলব্ধি—'সৌন্দর্যে আন্তরিক অনুদ্রাব্য' সকলের নেই। 'সৌন্দর্য' বিচারশক্তি, সৌন্দর্য-রসাম্বাদন সুখ, বুদ্ধি বিবাত' সবার 'কপালে লিখেন নাই'।

এই কারণে, বঙ্কিমের 'ধর্মতত্ত্বে' মানুষের মনের সৌন্দর্যগ্রাহিণী বৃত্তি বা চিত্তরঞ্জিনী বৃত্তির অনুশীলন 'উপদিষ্ট' হল।

'ধর্মতত্ত্বে' প্রবন্ধের "চিত্তরঞ্জিনী" অধ্যায়ে গুরু-শিষ্য সংবাদে যুক্ত হল চিত্তরঞ্জিনী বৃত্তি সকলের অনুশীলন সম্বন্ধে কিঞ্চিৎ উপদেশ।

'গুরু—জাগতিক সৌন্দর্যে চিত্তকে সংযুক্ত করাই ইহার অনুশীলনের প্রধান উপায়। জগৎ সৌন্দর্যময়। বহিঃপ্রকৃতিও সৌন্দর্যময়, অন্তঃপ্রকৃতিও সৌন্দর্যময়। বহিঃপ্রকৃতির সৌন্দর্য সহজে চিত্তকে আকৃষ্ট করে। সেই আকর্ষণের বশবর্তী হইয়া সৌন্দর্যগ্রাহিণী বৃত্তি অনুশীলনে প্রবৃত্ত হইতে হইবে। বৃত্তিগুলি ক্ষুরিত হইতে থাকিলে, ক্রমে অন্তঃপ্রকৃতিও সৌন্দর্যানুভাবে সক্ষম হইলে, জগদীশ্বরের অনন্ত সৌন্দর্যের আভাস পাইতে থাকিবে। সৌন্দর্যগ্রাহিণী বৃত্তি-গুলির এই এক স্বভাব যে, তদ্বারা প্রীতি, দয়া, ভক্তি প্রভৃতি শ্রেষ্ঠ কার্যকারিণী বৃত্তিসকল ক্ষুরিত ও পরিপুষ্ট হইতে থাকে।

শিষ্য—কেবল নৈসর্গিক সৌন্দর্যের উপর চিত্ত স্থাপনেই কি চিত্তরঞ্জিনী বৃত্তিসকলের সমুচিত ক্ষুরিত হইবে?

গুরু—এ বিষয়ে মনুষ্যই মনুষ্যের উত্তম সহায়। চিত্তরঞ্জিনী বৃত্তি সকলের অনুশীলনের বিশেষ সাহায্যকারী বিদ্যাসকল, মনুষ্যের দ্বারা উদ্ভূত হইয়াছে। স্থাপত্য, ভাস্কর্য, চিত্রবিদ্যা, সঙ্গীত, নৃত্য, এ সকল সেই অনুশীলনের সহায়। বহিঃসৌন্দর্যের অনুভবশক্তি এ সকলের দ্বারা বিশেষরূপে ক্ষুরিত হয়।'

স্থাপত্য, ভাস্কর্য, চিত্রবিদ্যা, সঙ্গীত, নৃত্য এবং কাব্যকে বঙ্কিম এককথায় বলেছেন 'সূক্ষ্মশিল্প'। 'বহিঃসৌন্দর্যের অনুভব শক্তি' ই এইসব শিল্পবিদ্যার উদ্দীপনা। তাই বঙ্কিম মনে করেন, সূক্ষ্মশিল্পের চর্চায় প্রকৃতপক্ষে 'বহিঃ-সৌন্দর্যের অনুভব শক্তি বিশেষরূপে ক্ষুরিত হয়।'

নৈসর্গ প্রকৃতিতে অকীর্ণ বিচিত্র বর্ণ, আকার, গতি, রস এবং অর্থযুক্ত বাক্যই মনুষ্য রচিত শিল্প সৌন্দর্য সৃষ্টির উপকরণ। সুতরাং এইসব উপকরণ আহরণের জন্যই শিল্পীকে ঝাঝ বায় বহিঃসৌন্দর্যের রূপের জগৎ পর্ববেক্ষণ ও অনুধাবন করতে হয়।

‘আবজ্ঞাতির সূক্ষ্ম শিল্প’ প্রবন্ধে বস্কিম নৈসর্গিক উপকরণের উদাহরণ দিয়ে বিষয়টি স্পষ্ট করেছেন :

‘মানুষের সৌন্দর্যাকাঙ্ক্ষা পূরণার্থেও বিদ্যা আছে। সৌন্দর্যসৃজনের বিবিধ উপায় আছে। উপায় ভেদে সেই বিদ্যা পৃথক পৃথক রূপ ধারণ করিরাছে। আমরা যে সকল সুন্দর বস্তু দেখিয়া থাকি, তন্মধ্যে কতকগুলির কেবল বর্ণমাত্র আছে—আর কিছু নাই; যথা, আকাশ। আর কতকগুলির বর্ণ ভিন্ন আকারও আছে। যথা, পদ্মপ।

কতকগুলির বর্ণ ও আকার ভিন্ন গতিও আছে; যথা উরগ।

কতকগুলির বর্ণ, আকার, গতি ভিন্ন, রব আছে; যথা, কোকিল।

মনুষ্যের বর্ণ, গতি ও রব ব্যতীত অর্থযুক্ত বাক্য আছে।

অতএব সৌন্দর্য সৃজনের জন্য, এই কয়টি সামগ্রী—বর্ণ, আকার, গতি, রব ও অর্থপ্রযুক্ত বাক্য।

যে সৌন্দর্য জননী বিদ্যার বর্ণমাত্র অবলম্বন, তাহাকে চিত্রবিদ্যা কহে। যে বিদ্যার অবলম্বন আকার, তাহা স্থিবিধ। জড়ের আকৃতি সৌন্দর্য যে বিদ্যার উদ্দেশ্য, তাহার নাম স্থাপত্য। চেতন বা উদ্ভিদের সৌন্দর্য যে বিদ্যার উদ্দেশ্য তাহার নাম ভাস্কর্য।

যে সৌন্দর্যজনিকা বিদ্যার সিক্তি গতির দ্বারা তাহার নাম নৃত্য।

রব সাহার অবলম্বন, সে বিদ্যার নাম সঙ্গীত। বাক্য সাহার অবলম্বন, তাহার নাম কাব্য। কাব্য, সঙ্গীত, নৃত্য, ভাস্কর্য, স্থাপত্য এবং চিত্র এই ছয়টি সৌন্দর্যজনিকা বিদ্যা। সৌন্দর্য প্রসূতি এই ছয়টি বিদ্যায় মনুষ্যজীবন ভূষিত ও সুখময় করে।’

বহিঃসৌন্দর্যে মন্থ মানুষ অন্তরের উদ্দীপনায় সেই সৌন্দর্যানুভব শক্তিকে নানা বর্ণে, আকারে, ভঙ্গিতে, স্বরে, বাক্যে নিয়ত রূপায়িত করে চলেছে। দেহ-সজ্জা গৃহ এবং গৃহোপকরণ সজ্জায় সে মূর্ত করছে, বর্ণে আকারে স্ফুরিত রূপ-সৌন্দর্যকে, নৃত্যে, সঙ্গীতে ও বাক্যে বিকশিত করছে অন্তরের ভাব-সৌন্দর্যকে।

কিন্তু কৌতূহলী মনের প্রশ্ন বস্কিম কি মনে করেন বহিঃসৌন্দর্যের যথাযথ অনুকরণেই মনুষ্য-শিল্প সুন্দর! এই প্রশ্নে স্মরণ করা যাক—ঐতরেয়-ব্রাহ্মণের বাণী—

ওং শিল্পানি শংসতি দেবশিল্পানি।

এতেষাং বৈ শিল্পানাম্ অনুকৃতীহ

শিল্পম্ অধিগম্যতে । শিল্পং হান্সিম্নাধিগম্যতে ।

য এবং বেদ যদেব শিল্পানী ।

(মানুষের শিল্প দেবশিল্পেরই প্রাপ্তি । এই শিল্প দেবশিল্পের অনুকরণ বৃদ্ধিতে হবে । যিনি এইভাবেই শিল্পকে দেখেন তিনিই শিল্প বোঝেন ।)

দেবশিল্প অর্থ হল বিধাতাসৃষ্ট বিশ্ব চরাচরের নিসর্গ শিল্প ও মানবজীবন শিল্প । সেই শিল্পে মূন্ধ মানুষ তাঁরই অনুকরণে নিজের শিল্প গড়ছে ।

কিন্তু এই অনুকরণ কি রূপের প্রতিরূপ ? বঙ্কিমের কাছে দেবশিল্পের সামঞ্জস্যত্ব ও অখণ্ডত্বই অনুকরণীয় । তাঁর কাছে 'সৃষ্টিচাতুৰ্য'ই শিল্প ।

'উত্তরচারিত' প্রবন্ধে কাব্যশিল্প প্রসঙ্গে তিনি লেখেন :

যেমন জগতে দেখিয়া থাকি, কবির রচনার মধ্যে তাহারই অবিকল প্রতিকৃতি দেখিলে কবির চিত্রনৈপুণ্যের প্রশংসা করিতে হয়, কিন্তু তাহাতে চিত্রনৈপুণ্যেরই প্রশংসা, সৃষ্টিচাতুৰ্যের প্রশংসা কি ? আর তাহাতে কি উপকার হইল ? ... যথার্থ প্রতিকৃতি দেখিয়া আমোদ আছে বটে—কেবল স্বভাব-সঙ্গত গুণবিশিষ্ট সৃষ্টিতে সেই আমোদমাত্র জন্মিয়া থাকে । কিন্তু আমোদ ভিন্ন অন্য লাভ যে কাব্যে নাই, সে কাব্য সামান্য বলিয়া গণিতে হয় । (ব. র. ২য়, পৃঃ ১৮২)

সমগ্র শিল্পের সম্পর্কে বঙ্কিমের এই মনোভাব । তাঁর মতে 'সৌন্দর্য' এবং 'স্বভাবানুকারিতা' এই দুয়ের যথাযথ সমন্বয়ে 'সৃষ্টি চাতুৰ্য'—

'কবির সৃষ্টি স্বভাবানুকারী এবং সৌন্দর্যবিশিষ্ট না হইলে কোনো প্রশংসা নাই ।' এই সৌন্দর্য আসলে তাঁর কাছে রূপ ও ভাবের, বাস্তব ও আদর্শের সত্য এবং মঙ্গলের যোগ্য সামঞ্জস্যে গড়া সুষমা ।

বঙ্কিম বোঝেন, সন্তবর্ণের সামঞ্জস্যপূর্ণ যথাযথ বিন্যাসে ও রেখার ছন্দে সূন্দর চিত্র রূপ নেয়, কিন্তু সে চিত্র প্রাণময় হয় গভীর ভাবব্যঞ্জনায় । নগেন্দ্র শর্যাগহের চিত্রাবলীর বর্ণনায় ও শেঞ্জপীয়র গেলেরির সমালোচনায় তিনি রেখেছেন তার প্রমাণ ।

নিখুঁত দেহাকৃতির প্রতিমূর্তি বিদেশী রীতির ভাস্কর্য বঙ্কিমের কাছে প্রাণহীন পদতুল্যমাত্র । অথচ প্রাচ্যের অতিশয়িত দেবমূর্তি তাঁর কাছে জাগ্রত প্রতিমা । চার্লচিট্রআটা, লক্ষ্মী সরস্বতী কীর্তিক গণেশসহ দুর্গামূর্তির মহিষ-মর্দিনী সিংহবাহিনী রূপ যে বঙ্কিমের একান্ত প্রিয় তার কারণ এই দশভুজা বিগ্রহ তাঁর কাছে এক অখণ্ড ভাবনার ও জীবনের সামঞ্জস্যত্বের প্রতীক । এই দুর্গার শিরোভাগে সূরসাক্ষক বীণাবাদী শিবের পটীচন্দ্র । পদতলে সামঞ্জস্যের

বিদ্যাস্বরূপ অ-সুন্দর অ সুন্দর মহিষ । দূর্গারূপ, স্বাক্ষি জ্ঞান বল সিক্তির সমস্বর-
সাধনে সম্পূর্ণ । বীক্ষকের কাছে এই সাকার বিগ্রহ সার্থক শিল্প-প্রতিমা ।
খন্ড খন্ড রূপ ও ভাবপুঞ্জের সামঞ্জস্যে গড়া শ্রেষ্ঠ শিল্পীর শ্রেষ্ঠ সৃষ্টিচাতুৰ্য ।
সত্য শিব সুন্দরের এই পূর্ণ বিগ্রহ, এই সামঞ্জস্যতত্ত্ব জীবনেরই আরাধ্য অনু-
শীলনযোগ্য ধর্ম । দূর্গাপ্রতিমার চালচিত্রে তাই জীবনলীলারই ছবি । 'দেবী-
চৌধরাণী'তে সামঞ্জস্যতত্ত্বের সাধিকা দেবীরাণীর সিংহাসনের পশ্চাৎপটে তাই
বীক্ষম এঁকেছেন চালচিত্রপট ।

স্থাপত্য-বিচারের ক্ষেত্রেও বীক্ষম সামগ্রিক রূপবল্লেখের এই সুধমা উপভোগ
করেন ।

এক একখানি প্রস্তর পৃথক্ পৃথক্ করিয়া দেখিলে তাজমহলের গৌরব
বৃদ্ধিতে পারা যায় না । ... অট্টালিকার সৌন্দর্য বৃদ্ধিতে গেলে সমুদয়
অট্টালিকাটি এককালে দেখিতে হইবে, সাগরগৌরব অনুভূত করিতে হইলে
তাহার অনন্ত বিস্তার এককালে চক্ষে গ্রহণ করিতে হইবে । (উত্তরচরিত,
ব র. ২য়, পৃ. ১৮১-৮২)

১. বীক্ষকের কাছে 'জগতের শব্দমধ্যে সঙ্গীত' 'অনির্বচনীয় মাধুর্যের' শ্রেষ্ঠ
আধার । এই সঙ্গীত সপ্তস্বরেরই সুধম সমন্বয় । কিন্তু সপ্তস্বর—অর্থাৎ ষড়্জ,
স্বষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, ধৈবত, নিষাদ—এর উৎস যথাক্রমে ময়ূর, বৃষ, অজ,
সারস, কোকিল, অশ্ব ও হস্তীর কণ্ঠস্বর । এইসব স্বর বিচ্ছিন্নভাবে কোনো
মাধুর্য সৃষ্টি করে না । বরং তা হয় 'রব' মাত্র । সপ্তস্বরের বিচিত্র বিন্যাসে তাল
লয় মাত্রার স্ন-সম ছন্দেই রাগ-প্রতিমার সৌন্দর্যের সৃষ্টি ।

বীক্ষকের কাছে শুধু স্বর তাল লয় সমন্বিত সুন্দর নয়—বাণী, ভাব এবং
শুদ্ধ সুন্দের সমন্বয়ই সঙ্গীত । সঙ্গীতের এই সৌন্দর্যও বেড়ে যায় যথাযথ
বাদ্যযন্ত্রানুযুগে ।

৬. কাব্যের মধ্যেও তিনি দেখতে চান শুধু শব্দালংকার নয়—সমগ্র জীবনেরই
সামঞ্জস্যপূর্ণ সামগ্রিক প্রতিফলন । সে জীবন ধর্মার্থ, কৃত্যাকৃত্য, নিবৃত্তি,
প্রবৃত্তি, সুদর্শিত-কুদর্শিতের সাদাকালোর স্বন্দে ছন্দোময় । সে জীবন সুখে, দুঃখে,
হর্ষে-বিষাদে, আশা-নিরাশায়, পূর্ণে-অপূর্ণের বাদী-বিবাদী কোমল ও কড়ি
সুন্দের সৌন্দর্যে ব্যঞ্জন । তাঁর সৃষ্টিতে সাদার পাশে কালো রাখেন বীক্ষম দুই
রঙই উজ্জ্বলতা পাবে বলে । সাদা কালো তাই তাঁর কাছে অবিচ্ছিন্ন । কৃন্দকে
প্রস্তুতিত করবেন বলেই হীরার চমক আনেন ।

তাঁর চরিত্রের সবাই নন নিপাট ভালো অথবা নিরেট কালো ।

সন্ধ্যাসী সন্তান ভবানন্দ ইন্দ্রিয়পীড়িত হন বলেই তাঁর রক্তমাংসের অবসর
প্রাপ্ত পায়।

দেবী চৌধুরাণীর অন্তরালে ঘর-বরের জন্যে কাঙালিনী প্রফুল্লর চিরবসন্ত,
তাই তিনি পূর্ণ মানবী।

ওরফেজের পোড়া পাহাড়ের মতো হৃদয়েও প্রেম বুদ্ধি জাগে, সেই জন্যেই
তো এ চরিত্র আর এক চিরকালীন আলমগীর।

নিঃসঙ্গ, হতভাগ্য, অথচ অসামান্য সঙ্গীতকুশল পাণ্ডিত্য দেবেন্দ্রও দোষে-
গুণে হয়ে ওঠে আকর্ষণীয় সৃষ্টি। সম্পূর্ণ ঘৃণ্য নয় সে।

• দেবশিল্পের এই রংবেরং-এর ধূপছায়া; সোজাবাঁকার খাঁজখাঁজ; এরই
সুচারু বর্ণিকাভঙ্গ, সুছাঁদ নিয়তই মানব-জীবনে বিপুল বিচিত্র রূপ সৃষ্টি
করছে, ভাব জাগিয়ে তুলছে। সেই জীবনকে নিজের মনের সরোবরে ছায়া
ফেলে আঁকছেন প্রতিভাবান মানব শিল্পী। বঙ্কিম এবং চিরজীবী কবি
কালিদাস, শেক্সপীয়র তো এইভাবেই ছবি আঁকেন।

পূর্ণ জীবন ছবি আঁকার জন্যে বঙ্কিম নিজে যে চরিত্র, প্রতিকৃতি আঁকেন বা
গড়েন, সেই প্রতিকৃতি সাজান যে প্রেক্ষাপটে বা চালচিহ্নে সে সমস্তই সঙ্গতির
সুদূরে বেঁধেই সুন্দর করেন।

তাঁর রূপবতী নায়িকারা যে সত্যি তিলোত্তমা তা নয়। কেউ ক্ষীণাক্ষী, কেউ
কিঞ্চিত্ শূল, কেউ খবাক্তি, কেউ দীর্ঘাক্ষী, কেউ গোরী, কেউ বা শ্যামা,
অথবা কৃষ্ণাক্ষী। কিন্তু গঠনের সামঞ্জস্যে অথবা লাবণ্যে বা ব্যক্তিত্বের প্রভায়ে
সকলেই সুন্দরী। যেমন—

‘তিলোত্তমার সুন্দর দেখে ক্ষীণতা ব্যতীত শূলতা ছিল না। অথচ তম্বীর
শরীর মধ্যে সকল স্থানই সুগোল আর সুললিত।’

‘মতিবিবির শরীর ঈষদ্দীর্ঘ বটে, কিন্তু হস্তপদহৃদয়াদি সর্বাঙ্গ সুগোল,
সম্পূর্ণীভূত।’

‘মৃগালিনী’র গিরিজায়া—‘খবাক্তি এবং কৃষ্ণাক্ষী।...কিন্তু ভিখারিনী
কুরূপা নহে। তাহার অঙ্গ পরিষ্কার, সুমার্জিত, চাকচিক্যবিশিষ্ট; মৃৎখানি
প্রফুল্ল, চক্ষুদুটি বড়, চঞ্চল, হাস্যময়,....ওষ্ঠাধর ক্ষুদ্র,....কুম্ভকলিকাসমিভ দুই
শ্রেণী দন্ত।’

সে মূর্তি—‘যেন কৃষ্ণ প্রস্তরে কোনো শিল্পকার পুতুল খোদিত করিয়াছিল।’

কুম্ভ—‘নিদোষ সুন্দরী তাহা নহে। অনেকের সঙ্গে তুলনায় তাহার মৃৎখবল
অপেক্ষাকৃত অপ্রাণ্যসনীর বোধ হয়, অথচ আমার বোধ হয়, এমন সুন্দরী কখনও

দেখি নাই। বোধহয় কুন্দনন্দিনীতে পৃথিবী ছাড়া কিছ্ আছে, রক্ত মাংসের যেন গঠন নয়।’

সেই ‘পৃথিবী ছাড়া কিছ্’ তার লাভণ্য ও স্বভাববৈশিষ্ট্য—‘সর্বজনীন-শাস্ত্যভাব ব্যক্তি’।

বঙ্কিম জানতেন—

‘রূপ রূপবানে নাই, রূপ দর্শকের মনে—নহিলে একজনকে সকলেই সমান রূপবান দেখে না কেন?’ (রজনী ব. র. ১ম, পৃ. ৪৯৫)

সুন্দরী নারীর রূপ রচনায় অনেক ক্ষেত্রে বঙ্কিম বৌদ্ধদর্শনকে মান্যতা দিয়ে ‘মহিমাপ্ৰস্ফী—মধ্যপথ অবলম্বী’।

মনোরমা—‘নিভাস্ত খবাকৃতি নহে।’

মতিবিবি—গৌরাদ্রীও নয় কৃষ্ণাদ্রীও নয়—‘শ্যামা’।

তিলোত্তমা—ক্ষীণা নয় ‘তম্বী’।

দেবী চৌধুরাণী—‘এ সুন্দরী কৃষ্ণাদ্রী নহে—অথচ শ্বেতাদ্রী বলিলেই ইহার নিন্দা হইবে।’

এই প্রসঙ্গে বুদ্ধ বচনামৃত ‘দীর্ঘ নিকায়’ গ্রন্থে অভিরূপা নারীর বর্ণনা স্মরণ করা যায়।

“অভিরূপা, ঐ দর্শনীয়, মনোহরা, পরমবর্ণ-সৌন্দর্য-শালিনী, নাতিদীর্ঘা, নাতিহ্রস্বা, নাতিকৃষ্ণা, নাতিশ্বেতা, নাতিকৃষ্ণা, নাতিশ্বেতা, মনুষ্যাতীতযাতিবর্ণ-সম্পন্ন, অপ্ৰাপ্ত দিব্যবর্ণ।”

‘মনুষ্যাতীতযাতিবর্ণসম্পন্ন’ বঙ্কিমের ভাষায় বোধহয় ‘পৃথিবী ছাড়া কিছ্’।

পদ্রুপের রূপ বর্ণনায় কিন্তু ‘ব্যাক্যরসক বৃক্ষকথ শালপ্রাংশু মহাভূজ’ ইত্যাদি কালিদাসীয় বিশেষণে বঙ্কিমের রুচি। —চন্দ্রশেখরের রূপ—

‘এই দীর্ঘ শালতরু নিম্নিত সুভূজবিশিষ্ট সুন্দর গঠন, সুকুমারে বলময় এই দেহ যে রূপের শিখর। এ ললাট প্রশস্ত চিত্তারেখাবিশিষ্ট—এ যে সরস্বতীর শয্যা ইন্দের রণভূমি মদনের সুখকুঞ্জ, লক্ষ্মীর সিংহাসন।

...নয়ন...দীর্ঘ, বিস্ফারিত, তীরজ্যোতিঃ, স্থির, স্নেহময়, করুণাময়, ঈষৎ রঙ্গপ্রিয়, সর্বত্র তত্ত্বজিজ্ঞাসু।’ (ব. র., ১ম. পৃ. ৪৪৬)

এই প্রতিকৃতি বহিঃসৌন্দর্য ও অন্তঃসৌন্দর্যে সম্পূর্ণ।

—কি নিসর্গচিত্ত কি প্রতিকৃতি দুয়ের ক্ষেত্রেই বঙ্কিম দৃশ্যরূপ রচনার সঙ্গে সঙ্গেই তার ভাবরূপ ফুটিয়ে তোলার পক্ষপাতী।

বিক্রমমোস্তরে^৪ সেই মানুষকেই যথার্থ শিল্পকুশল বলা হয়েছে যিনি একাধারে ‘বহির্বেদী’ এবং ‘অন্তর্বেদী’।

তাই রমণীর পূর্ণ সৌন্দর্য রচনায় বিষ্ণু রূপত্রীর সঙ্গে সঙ্গে নারীর অন্তর সৌন্দর্যের বিবরণ দেন। সারল্য, ধৈর্য, সেবাপরায়ণতা, পরহিতাকাঙ্ক্ষা, করুণা, প্রীতি, দয়া, ক্ষমা—এইসব গুণাবলীই নারীর সৌন্দর্য। তাই রূপপ্রভা বর্ণনার সঙ্গে সঙ্গেই চরিত্রের এই চারিত্র্য-দীপ্তিও তিনি বর্ণনা করেন।

বিষ্ণু যেখানে ধ্বনি প্রসঙ্গ আনেন সেখানে গম্ভীরনাদের পাশে শোনান মধুর রমণীয় স্বরধ্বনি। ‘কপালকুণ্ডলা’য় ভয়ঙ্কর সাগরগর্জনের প্রেক্ষিতে ধ্বনি করুণাময়ী নারীর কোমল কণ্ঠস্বর।

‘আনন্দমঠে’—সুবিভূতি^৫ নিসর্গপটে বিষ্ণু শোনান নৈসর্গিক ধ্বনির অপূর্ব ঐক্যতান।

কল্যাণী ও মহেশ্বর মনে ও জীবনে যখন সম্ভোগময় সংসার ত্যাগ করে যাবার ডাক এসেছে ঠিক সেই সময় বিষ্ণু আঁকেন রূপ রস গন্ধে বর্ণে স্পর্শে বিধুর মধুর, শব্দে বিভোল প্রাণময় প্রকৃতি-জীবনের ছবি।

‘মাথার উপর দোয়েল ঝংকার করিতে লাগিল। পাঁপিয়া স্বরে আকাশ প্রাবিত করিতে লাগিল। কোকিল দিম্‌মন্ডল প্রতিধ্বনিত করিতে লাগিল। ‘ভুঙ্গরাজ’ কলকণ্ঠে কানন কন্ম্পিত করিতে লাগিল। পদতলে তটিনী মৃদু কল্লোল করিতেছিল। ...তালপত্র মৃদু পবনে মর্মর শব্দ করিতেছিল।’

যেন স্বপ্নবৎ, ‘জলবিম্ববৎ এ জীবনের বিপরীতে এই প্রকৃতির অনন্ত মহাসঙ্গীত। দ্বিধাগ্রস্ত মহেশ্বরকে গৃহ-সংসারের ক্ষুদ্র সীমার মায়া-ঘের থেকে স্বর্গাদি গরীয়সী জন্মভূমির অসীম কর্ম-সংসারের বৃহত্তর ক্ষেত্রে আকর্ষণের জন্যেই বিশ্বদেবতা এই সম্মেলক গীতি রচনা করেছেন। একা মহেশ্বর ‘বহু’তে সন্মিলিত হল। দৃশ্যটির এই ব্যঞ্জনা। বিষ্ণু এইভাবেই রূপ হতে ভাবে অবিরাম যাওয়া আসা করেন। ধ্বনিই রূপের অন্তরভাষা। তাই রূপ আর ধ্বনির যুগল বন্দীতে গড়েন তাঁর শিল্প। তাঁর সমস্ত বর্ণনাছবি ‘উজ্জ্বলে মধুরে মিশে’।

যখন তাঁর মানবী শিল্পী দেবীরাণী সুরযন্ত্রে ধ্বনি তোলেন সে ধ্বনিও বিচিত্র ভাবের সম্মেলনে সুন্দর হয়। শিল্পী, শিল্পীর স্থান কাল আবহ ও শিল্পসৃষ্টি পরম্পরের সমন্বয় সঙ্গতিতে হয়ে ওঠে আর এক চিত্রশিল্প। শিল্পকে বলা হয়—‘শিল্পং কৌশলং শীল্ সমাধৌ’। একাগ্রতা সমুদ্ভাবিত কৌশলোৎপন্ন বস্তু।^৬ সেই একাগ্রতায় নিবিষ্ট সুরশিল্প বিষ্ণু ধ্বনিয়েছিলেন

দেবীরাণীর বীণাবাদনে। নিজে নিমগ্ন হয়ে একেছিলেন জলাসনা সরস্বতীর মতো তাঁর পূর্ণ রূপছবি।

ছাদের উপর গালিচা পাতিয়া, সেই বহুরঙ্গমণ্ডিতা রূপবতী মূর্তিমতী সরস্বতীর ন্যায় বীণাবাদনে নিযুক্ত। চন্দের আলোয় জ্যোৎস্নার মতো বর্ণ মিশিয়াছে, তাহার সঙ্গে সেই মৃদু মধুর বীণার ধ্বনিও মিশিতেছে—যেমন জলে জলে চন্দের কিরণ খেলিতেছে, যেমন এ সুন্দরীর অলঙ্কারে চাঁদের আলো খেলিতেছে, এ বন্য কুসুম-সুগন্ধি কৌমুদীস্নাত বায়ুস্তর সকলে সেই বীণার শব্দ তেমন খেলিতেছিল। ...বীণে কত কি বাজিতেছিল।

বঙ্কিমের কাছে এই হ'ল 'সর্বসম্পন্ন' অনন্তসৌন্দর্যের ছবি, সার্থক শিল্প।

ভাগবতের রাসলীলার দৃশ্যের রূপকে আড়ালে বঙ্কিম এই অখণ্ড অনন্তের সৌন্দর্যছবি অনুভব করেছিলেন। (দ্রঃ ধর্মতত্ত্ব—ব. র. ২য়, পৃ. ৬৬৯)।

শিল্পী অবনীন্দ্রনাথ শিল্পসৌন্দর্যসৃষ্টির এই প্রক্রিয়া সম্পর্কে বলেছিলেন—

বাহিরে বিশ্বজগৎ রূপে রসে শব্দে স্পর্শে গন্ধে ছায়াতপে আলো আঁধারে পাঁচফুলের মালগুণ মতো প্রকাশ পাইতেছে, অন্তরে পদ্মসরোবর, সুখ-দুঃখ আনন্দ অবসাদ ভাবভক্তির সুরে লয়ে লহরীতে ভরপুর রহিয়াছে। চিত্রকর এতদুভয়ের মধ্যে যাতায়াত করিয়া পদ্প চয়ন করিতেছেন ও মননসূত্রে দিয়া অপূর্ব হার গাঁথিতেছেন এবং সেই হারে সাজাইয়া পদ্পকরথ নির্মাণ করিতেছেন। কিন্তু কাহাকে বহন করিবার জন্য, কোন দেবতাকে মালা পরাইয়া এই রথে অধিষ্ঠিত করিয়া আমাদের ঘরে ঘরে পেঁচিয়া দিবার জন্য। আমি বলি আত্মদেবতাকে। চিত্রকের নিজের আত্মাকে।^১

বঙ্কিমের চিত্ররঞ্জনী বৃত্তি অনুশীলনের উপদেশ—এই সামঞ্জস্যে বিধৃত সমগ্র সৌন্দর্যের স্বরূপটি চেনার জন্য, শিল্পের আত্মা আবিষ্কার করার জন্য। এবং শিল্পভোক্তার আত্মার সঙ্গে সেই আত্মার মঙ্গল মিলনের জন্য। যে ছবি জীবনের সামঞ্জস্যের সুরে বাঁধা নয় অথবা যে মূর্তি কেবলই দেহরূপের নয় প্রতিরূপ বঙ্কিমের রুচিতে তা সুন্দর নয়।

শিল্প বা সঙ্গীতের ক্রিয়া ও তত্ত্ব সম্পর্কে জানতে গেলে বিষয়ের চর্চা, মনন প্রয়োজন। জানতে হয় বর্ণ ও স্বরন্যাসের কৌশল, শব্দ প্রয়োগশৈলী ও সেইসঙ্গে ভাবসৌন্দর্য প্রকাশের ভঙ্গি। এই দুই বিদ্যাই শিক্ষাসাপেক্ষ। তাই এই সুকৃষ্ণশিল্প বিদ্যার ক্ষেত্রেও আছে অধিকারী অনাধিকারী ভেদ। রুচিভেদে

দেশকালভেদে শিল্পসঙ্গীতের ভাবরূপ শৈলী বদলে যায়। চিরকাল বয়ে গেছে এ দেশে মার্গ ও লোকশিল্পের সমান্তরাল প্রবহমান ধারা। নিষ্ঠিতর ও জন-মনোরঞ্জনর গান। মূছে গেছে, বয়ে গেছে তৎসাময়িক ও ক্ষণিক সুখের ক্ষণিক আনন্দের শিল্প। শ্রায়ী হয়েছে কেবল সেই শিল্প সেই সঙ্গীত যা চিরায়ত ‘সর্বাঙ্গসম্পন্ন’ সুন্দর ও ‘সর্বজনগণমনোহারী’। এ সবই বঙ্কিম জানিয়েছেন— তাঁর সাহিত্য-দৃষ্টান্তে।

কিন্তু শূন্য জীবন যে-রকম এর উদাহরণে তাঁর তুষ্টি নেই। জীবন যা হলে ভাল হয় তারও আদর্শ রচনার মধ্যে দিয়েই তাঁর জীবন-শিল্পায়ন সম্পূর্ণ। অপূর্ণ ও পূর্ণ, সাধ ও সিন্ধুর ‘রূপালি সোনারলি’ তারে বাজিয়েছেন বঙ্কিম তাঁর জীবনরাগিণী। তাঁর শেষ জীবনের দ্বয়ী উপন্যাস—আনন্দমঠ, দেবী চৌধুরাণী ও সীতারাম তাঁর শিল্পসাধনার পক্ষে জরুরী।

তাঁর কাছে শিল্প-সৌন্দর্য উদ্দেশ্য নিরপেক্ষ নয়। তা হল অনন্ত সুন্দর ও ‘সর্বাঙ্গসম্পন্ন’ ঈশ্বরের উপাসনা। কাব্য, ছবি, মূর্তি গান সবই তাঁর কাছে বৃহৎ-এর জন্যে বৃহৎ ভাবেরই প্রকাশ এবং ক্ষুদ্র আত্মকে সংস্কার করার উপায়। সংস্কার অর্থই তো দোষ অপনোদন ও গুণে আধান। বঙ্কিমের ‘ধর্মতত্ত্বে’ সেই পরিমার্জনার অনুশীলনে সংস্কৃতিবান হবারই উপদেশ।

ঐতরেয় ব্রাহ্মণের বাণীই বঙ্কিমের মান্য। ‘আত্ম সংস্কৃতিবাব শিল্পানি। ছন্দোময়ং বা ঐতৈর্বজমানো আত্মানং সংস্কুরতে’।^১

(ঐতরেয় ব্রাহ্মণ, ষষ্ঠ পণ্ডিকা, পঞ্চম অধ্যায় প্রথম মন্ত্র)

—নিশ্চয়ই, শিল্পসমূহ আত্মসংস্কৃতির কারণ। যজমান বা শিল্পানুষ্ঠাতা নানাপ্রকার শিল্পের দ্বারা নিজ আত্মাকে পরিপূর্ণ ছন্দোময় ও সংস্কৃত করে।

বঙ্কিম তাঁর ‘ধর্মতত্ত্বে’ বলেন—

‘তদ্বারাই চিত্ত বিশুদ্ধ এবং অন্তঃপ্রকৃতির সৌন্দর্যে’ প্রেমিক হয়। (ব. র. ২য়, পৃ. ৬৭০)

অবশ্য কাব্যই বঙ্কিমের কাছে শ্রেষ্ঠ সূক্ষ্মশিল্পের মর্যাদা পেয়েছে।—‘কাব্যই এ বিষয়ে মনুষ্যের প্রধান সহায়।’ (ঐ)

কারণ তিনি জানেন, এই শিল্পই তো সকল জ্ঞান সকল বিদ্যার ভারবহনে সক্ষম। এ ক্ষেত্রে মনে রাখতে হবে, রূপশিল্প ও সঙ্গীতবিদ্যার ক্রিয়াস্রে বঙ্কিম স্বয়ংসিদ্ধ ছিলেন না। কিন্তু এই সূক্ষ্ম শিল্পের প্রতি তাঁর সহজাত অনুরাগ আসক্তি ও মননজনিত আনন্দকে অভিযুক্ত না করেও তাঁর উপায় ছিল না। তাই তিনি এক অভিনব কৌশলে তাঁর এই শিল্প-প্রাণতা মূর্ত করেছিলেন।

কাব্য অর্থাৎ তাঁর সাহিত্যসৃষ্টিই হয়েছিল সর্বত্র-সম্পূর্ণ শিল্পচর্চার নিজস্ব কলাক্ষেত্র। কাব্যশিল্পের মধ্যে দিয়েই আত্ম ও পরকে সম্পূর্ণ ছন্দোময় এবং সংস্কৃত করে তোলাই ছিল তাঁর জীবনসাধনা।

বঙ্কিম তাঁর 'ধর্মভক্ত' দেবশিল্প ও মানবশিল্পের পারস্পরিক সম্পর্কের স্বরূপ, তার উদ্দেশ্য ও পরিণামের ব্যাখ্যা করেছেন। বলেছেন, 'ঈশ্বর যেমন স্ব-স্বরূপ, যেমন চিৎস্বরূপ, তেমন আনন্দস্বরূপ।' এই সচিদানন্দময় ঈশ্বরকে জানার জন্যেই, তাঁর মতে, চিত্তরঞ্জিনী বৃত্তির সম্যক অনুশীলন জরুরী। শূদ্ধ জ্ঞান বা ধ্যানে 'সচিদানন্দময় জগৎ' বা 'জগন্ময় সচিদানন্দময়'কে জানা যায় না।

এই সচিদানন্দময় জগৎ বলতে বঙ্কিম কি বোঝাতে চান? —সচিদানন্দময় ঈশ্বর কি? রূপ ভাব রস—বস্তুজ্ঞান মনন ও আনন্দ নিয়ে গড়া সমগ্র জগতের এবং অখণ্ডতার অনুভব। শূদ্ধ জ্ঞান বা মননের চর্চা একপেশে সাধনা। আনন্দের যোগ হলে তবেই জীবন ও চিন্তা সম্পূর্ণতা পায়। সু-সংস্কৃত মনুষ্য-ধর্ম অর্জনের জন্য আনন্দের চর্চা তাই বঙ্কিম মতে অপরিহার্য। তাঁর দৃঢ় বিশ্বাস—

'চিত্তরঞ্জিনী বৃত্তি সকলের অনুশীলনের উপায় না থাকিলে সংস্কৃত-ধর্ম কখন স্থায়ী হইবে না।' (ব. র. ২য়, পৃ. ৬৬৮)

তাঁর মতে বেদে শূদ্ধ জ্ঞানের এবং উপনিষদে ধ্যান অর্থাৎ মননের অনুশীলন। একমাত্র পুরাণেই জ্ঞান ধ্যান ও আনন্দের সার্থক স্মরণ। অবতার কল্পনার সূচনা করে এই পুরাণ সর্বশিল্পের সম্যক বিকাশের সুযোগ করে দিয়েছে। কাব্যে রূপায়িত হয়েছে অবতারের মানবকল্প জীবনলীলা। চিত্রে ভাস্কর্যে মূর্ত হয়েছেন জ্ঞানময় ও ধ্যানময় ঈশ্বরের সাকাররূপ। সাকার বিগ্রহ প্রতিষ্ঠার জন্য গড়ে উঠেছে দেবালয়। মন্দির স্থাপত্য। সেই বিগ্রহের ভক্তি-অর্ঘ্য নিবেদিত হয়েছে নৃত্যগীতবাদ্যসমম্বিত সঙ্গীতে।

তাই বঙ্কিম বলেন—'সাকার পূজা কাব্য ও সূক্ষ্ম শিল্পের অত্যন্ত পূর্ণীকরক।'।

এই কারণেই পুরাণ বঙ্কিমের কাছে নির্দ্বিতীয় নয়, বরং বিশেষভাবেই অভিনির্দিত।

বিষ্ণুপুরাণ ও শ্রীমদ্ভাগবতপুরাণ কাব্য তন্ত্র তন্ত্র করে পড়েছেন বঙ্কিম। গ্রহণ করেছেন তার শিল্পোপদেশ।

বিষ্ণুপুরাণের পরিণিষ্ট অংশ 'বিস্কুম্বোত্তর' গ্রন্থে রয়েছে শিল্পশাস্ত্রের কথা। দেবপূজা উপলক্ষে সমস্ত শিল্পের সর্বত্রসম্পন্ন অনুশীলনের কথা গুরু-শিষ্য সংবাদে মাঝামাঝি স্থানে বিন্যস্ত। ভাবসাধনা ও রূপসাধনার সার্থক

সমস্বয়ে শিল্পযন্ত্র সম্পন্ন করার উপদেশটি রয়েছে ‘বিশ্বদুঃখমোক্ষপদ্রাণ’ তৃতীয় খণ্ডের প্রথম ও দ্বিতীয় অধ্যায়ে। স্থাপত্য ভাস্কর্য চিত্র নৃত্য বাদ্য গীত যে অবিচ্ছিন্ন শিল্প—এই পদ্রাণেই পাওয়া যায় তার স্পষ্ট নির্দেশ।

শ্রীমদ্ভাগবতপদ্রাণ এই শিল্পোপদেশেরই মনোহর কাব্যপ্রয়োগ। তাই বঙ্কিম চিত্তরঞ্জিনী বৃত্তি অনদুশীলনের সার্থক দৃষ্টান্ত ভাগবতপদ্রাণ কাব্যের রাসলীলা দৃশ্য থেকেই আহরণ করেছেন। সে দৃশ্য সর্বসামঞ্জস্যের রস নিষ্পত্তিতে আনন্দময়। ভাগবত থেকেই বঙ্কিম ঈশ্বরের সংজ্ঞা গ্রহণ করেছেন। সেই ঈশ্বর ‘অনন্ত-সৌন্দর্যবিশিষ্ট। তিনি মহৎ শূচি, প্রেমময়, বিচিত্র অথচ এক সর্বাঙ্গ-সম্পন্ন এবং নির্বিকার।’ (ব. র. ২য়., পৃ. ৬৬৯)

তাকে জানার উপায় ?

‘যে সকল বৃত্তির দ্বারা সৌন্দর্য অনুভূত করা যায়, তাহাদিগের সম্পূর্ণ অনদুশীলন ভিন্ন তাঁহাকে পাইব কি প্রকারে?’

ভাগবতে বর্ণিত রাসলীলাই চূড়ান্ত সৌন্দর্যকে পাওয়ার ‘সম্পূর্ণ অনদুশীলন’ পদ্ধতি।

বঙ্কিমের মতে ‘ইহা …অনন্ত সুন্দরের সৌন্দর্যের বিকাশ এবং উপাসনা।’ ‘সৌন্দর্যের মোহঘটিত যে অনুরাগ, তাহা মনুষ্যে সর্বাপেক্ষা বলবান…অতএব অনন্ত সুন্দরের সৌন্দর্যের বিকাশ ও তাহার আরাধনাই…জীবন সার্থকতার উপায়। এই তত্ত্বাত্মক রূপকই রাসলীলা। জড় প্রকৃতির সমস্ত সৌন্দর্য তাহাতে বর্তমান। শরৎকালের পূর্ণচন্দ্র, শরৎপ্রবাহপরিপূর্ণা শ্যামসলিলা যমুনা, প্রস্ফুটিত কুসুমবাসিত কুঞ্জবিহঙ্গমকূজিত বৃন্দাবনস্থলী, জড়প্রকৃতি মধ্যে অনন্ত-সুন্দরের সম্মিলনে বিকাশ। তাহার সহায় বিশ্ববিমোহিনী বংশী। এইরূপ সর্বপ্রকার চিত্তরঞ্জনের দ্বারা স্রষ্টাজাতির ভক্তি উদ্ভিক্ত হইলে তাহার কৃষ্ণানুরাগিণী হইয়া কৃষ্ণে তন্ময়তা প্রাপ্ত হইল; আপনােকেই কৃষ্ণ বলিয়া জানিতে লাগিল। জীবাত্মা ও পরমাত্মার যে অভেদজ্ঞান, জ্ঞানের তাহাই চিরোদ্দেশ্য।’ (ব. র. ২য়., পৃ. ৬৬৯)

তন্ময়তার তত্ত্বটি বঙ্কিম ব্যাখ্যা করেননি, উপলব্ধি করেছেন। আমরা জানি, পরিপূর্ণ সৌন্দর্যময় দৃশ্যপট ও আবহসুন্দরে আকৃষ্ট, মূগ্ধ, উন্মীপিত গোপীরা ভাবতন্ময় হয়ে বিশ্বচরাচরে পরিব্যাপ্ত সেই অনন্ত সৌন্দর্যের সঙ্গে একাত্ম হয়ে গেল। জীবাত্মার সঙ্গে পরমাত্মার এইভাবেই মিলন সংঘটিত হল। তারা চূড়ান্ত বহিঃসৌন্দর্য-রূপগ্রী ও অন্তঃসৌন্দর্য প্রেমের আধার। পরস্পর মণ্ডলাবদ্ধ হয়ে প্রেমোচ্ছ্বাসে, নৃত্যগীতের মধ্যে দিয়ে তারা তাদের অনন্ত আনন্দ শিল্পায়িত করতে লাগল। তাদের প্রেম, আত্মোন্মদ প্রার্থিত ইচ্ছা নয়। অ-সাধারণ

অর্থাৎ বিশেষ-ব্যক্তিকও নয়। তা সমগ্রযুক্ত, তা হল বৃহৎ জগন্ময় অনন্তের অনুভবজনিত হৃদয়োচ্ছ্বাস। ক্ষুদ্র এই অনন্তেরই অংশ এই অনুভবের পূর্নকে তা তন্ময়। পরস্পরাবদ্ধ মণ্ডল রচনা করে তারা খণ্ড সৌন্দর্যে গাঁথা পূর্ণ অখণ্ড সৌন্দর্যেরই মাল্য-প্রতীক গড়ে তুলেছে। সেই ছন্দোময় সুরময় অখণ্ডমণ্ডলাকাব মাল্যরূপ দিয়েই বরণ করেছে সচ্চিদানন্দময় অনন্ত সৌন্দর্যকেই। এই ভাবেই তারা দেবশিল্পের প্রশংসা করেছে, অনুকরণ করেছে, সেই সঙ্গে আত্ম-সংস্কার সম্পন্ন করেছে।

এই রাসলীলা দেবভোগ্য। তা ইন্দ্রিয়-সংস্রবশূন্য, আত্মসংভোগে দগ্ধ নয়, তা সমগ্রের সঙ্গে প্রীতিযুক্ত, তাই সম্পূর্ণ বিকারমুক্ত, পবিত্র, শ্রেষ্ঠাচিন্তাবৃত্তি-পরানুরক্তিভাবে উন্নত। এই মণ্ডল-শিল্প বিচিত্র খণ্ডকে ভারসাম্যে বেঁধেছে, প্রতিষ্ঠা-রক্ষা করেছে, তাললয়ে ছন্দোময় হয়েছে, মাত্রা সামঞ্জস্য হয়েছে সুরময়। এই শিল্পেই দেবশিল্পের প্রতিভাস। তা সার্থক রসনিঃপন্ন, পরমানন্দময়, 'রসানাং সমূহঃ'—তাই 'রাস'।

পূর্ণ সৌন্দর্য আনন্দ দেয় বলেই আকর্ষণ করে। সৌন্দর্যের সার্থকতা ভোক্তারই রসান্বাদনের মধ্যে দিয়ে শিল্প ও শিল্পভোগীর আত্মার মিলনে। আনন্দ ও সৌন্দর্য অচ্ছেদ্য বন্ধনে বাঁধা। তাই সে কাব্য প্রতীকে রাধাকৃষ্ণের ভাবসম্মিলন। রূপশিল্পে রাধাকৃষ্ণের যুগলমিলন। ভাগবতকারের কাব্য-শিল্পের মধ্য দিয়ে বিশুদ্ধ শিল্প-সৌন্দর্যের সংজ্ঞা নির্ণয়, বিচার ও উপভোগ করার এই নন্দনতাত্ত্বিক উপদেশ বিষ্ণু গ্রহণ করেছিলেন।

তার কাছে 'ইন্দ্রিয়ের সংস্রবশূন্য' 'রূপকধর্মী' 'বাহ্যসৌন্দর্য' ও 'অন্তঃ-সৌন্দর্যে' পূর্ণ শিল্পই প্রশংসা পায়। তার উপলব্ধি—প্রবৃত্তি ও নিবৃত্তির সামঞ্জস্যপূর্ণচর্যাই মানুষ্যের ধর্ম। সামঞ্জস্যই সুর। তা জীবনকে এবং শিল্পকে ভারসাম্যে ছন্দে লয়ে সু-সঙ্গত মাত্রায় ধরে রাখে। একা-খণ্ড, সমগ্র থেকে বিচ্ছিন্ন। তাই অসম্পূর্ণ ও নিরানন্দ। সংহতিই আনন্দ, একাই চরম সুখ। সমস্ত জ্ঞান-বিদ্যা, কর্ম-সামর্থ্য ও আনন্দকে বৃহৎ চৈতন্য এবং মহৎ ভাবের সামঞ্জস্য-সূত্রে বেঁধে জীবন ও শিল্প রচনা করলে তা দেবশিল্পের প্রসাদ পায়। সে জীবন ও শিল্প হয় 'উপাসনার সহায়'। আরাধনা, আত্ম-ক্ষুদ্রতার গণ্ডী ভেঙে বৃহৎ-এর সঙ্গে বৃহৎ আদর্শে পরম অনুরাগে যুক্ত হওয়াই উপাসনা। সেই যোগেই পরম আনন্দ লাভ। ব্রহ্মস্বাদসহোদর রসের সাক্ষাৎ। তাই সেই আনন্দেরই চিরস্থায়ী সুখ, সৌন্দর্যের চরম অনুভূতিবোধ।

বিশ্বের অনুভূত আদর্শ সুখ সৌন্দর্য ও আনন্দের তত্ত্ববাহী শেষগরী

উপন্যাস আনন্দমঠ, দেবী চৌধুরাণী ও সীতারাম-এ এই ভাবেই সার্থক জীবন-
শিল্পের সংজ্ঞা নির্ণয় করা হয়েছে। সেখানে জীবনের নন্দিত সুরকে সমগ্রতার
সূত্রেই সেখেছেন বঙ্কিম।

‘বিশ্বধর্মোত্তরপদ্য’ তৃতীয় খণ্ডের দ্বিতীয় অধ্যায়ে মার্কেণ্ডের মূনি তাঁর
শিষ্য বজ্রকে বলেছেন—

মূর্তি গড়তে চাও ? ছবি আঁকতে জান ? ছবি আঁকতে চাও ?
নাচের ছন্দশাস্ত্র বোঝ ? নাচ শিখতে চাও ? তাল জান ?
তাল শিখতে চাও ? গান জান তো ?^৮

সুরই যে সর্বশাস্ত্র সার।

সুরই অনন্তসৌন্দর্যবিশিষ্ট সর্বাঙ্গসম্পন্ন দেবতা। সামঞ্জস্য, তাই পরমানন্দ।
বঙ্কিম একথা জানতেন। তাই তাঁর কাছেও সুরই রূপসৃষ্টির গোড়ার কথা।

‘গানাং পরতরং ন হি’।

নির্দেশিকা

অক্ষয়কুমার দত্তগুপ্ত	১০৬	আলালের ঘরের দুলাল	২৪
অখতার পিয়া	১৫৬	আলাউদ্দীন খল্জী	৬৮, ১৫০
অগস্টাম উইলওয়ার্ড	৭৯	আলিবক্স	৬৮
অগ্নি দেবতা	১৪	আলেকজান্ডার কানিংহাম	৫২, ৪০,
অঘোর চক্রবর্তী	৬৯		৪৭, ৫০
অজয় বিশ্বাস	১৩১	আলেপনা	৩, ১৪, ১০৮
অতীর্কিত সময় আক্ষাৎ	২১	আহম্মদ খাঁ	৬৮
অধঃপতন সঙ্গীত	৭৯, ১৩০, ১৪০	ই টমাস	৫০
অনন্ত দাস	৮৯	ই বি হ্যাভেল	২০, ২৪
অন্নদাপ্রসাদ বাগচী	৯, ১১, ২৫, ৩১	ইন্ডাস্ট্রিয়াল স্কুল	৩, ৩২
অনুক্রমণ	৫১	ইন্দিরা	২৪, ৮০, ১১৭, ১৩৩, ১৩৪,
অধেশ্বরকুমার গঙ্গোপাধ্যায়	৩		১৩৬-১৩৮, ১৪০, ১৪১, ২২৩
অবনীন্দ্রনাথ ঠাকুর	২, ১৪, ২০, ২৩,	ঈশ্বরচন্দ্র গুপ্ত	১১৭, ১১৮, ১৩৪
	২৪, ২৫, ১৫৬, ২৩১	ঈশ্বর গুপ্তের কবিতা সংগ্রহ	১০৫
আইজেনস্টাইন	১৯৩	উইলিয়ম জোনস	৭৯, ৮৮
আকবর	৪৩, ৪৪, ৪৮	উইলিয়ম ফ্রাঙ্কলিন	৪২
আকবরের চিত্রের অবরোধ	২০	উজ্জ্বলনীলমণি	১২৩
আনন্দ কুমারস্বামী	২৩	উত্তর চরিত	২১৯, ২২৫
আনন্দমঠ	১৪, ২৫, ২৬, ২৭, ২৯, ৪২,	একটি গীত	৩২, ১০৩
	৪৬-৪৯, ৬৩, ৯৭, ১৭৪-১৭৮,	একা	৫৯, ৬১, ১২৪
	১৮২, ১৮৩, ১৮৭, ১৮৮, ১৮৯,	এটিং	৩
	১৯১, ১৯২, ২০১, ২০৬, ২০৮,	এন্সাইন জেম্স	৪২
	২২০, ২৩২	এবলিং	২৩
আপন কথা	১৪	এম. কোর্ট	৫০
আমার মন	১২২	এমারেণ্ড থিয়েটার	১০৮
আমীর খসরু	৬৮, ১৫৩	এমারেণ্ড বাওয়ার	৭০
আর্য জাতির সূক্ষ্মশিল্প	৪, ৯, ১৮,	এশিয়াটিক সোসাইটি	৪, ২১-২২, ৩৬
	৩৬, ৩৭, ১৬০, ২২৫	এসো এসো ব'ধ এসো	১০৩, ১২৪,
আলমগীর	২৪		২০৭

ঐতরেয় ব্রাহ্মণ	২২৫, ২৩২	কীর্তিমোহন সেনশাস্ত্রী	৬৯
ওয়ার্জিদ আলিশাহ	৫৭, ৬৮, ৯৯, ১৫৪, ১৫৬, ১৫৭	ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী	৭০, ৭৭, ৭৮
ওয়ারেণ হেস্টিংস	২২, ৩১	খগেন্দ্রনাথ মিত্র	১০১, ১১৫
কপালকুণ্ডলা	২, ৭, ৬৭, ১৩৭, ২১৮	খিয়াল	৬৯, ৭৮, ১০৪, ১৩৯, ১৫২
কবি গান	৮৭, ১১৩, ১১৭, ১১৮, ১২০, ১৪৪	খেতরির উৎসব	১০২, ১০৪, ১২৫
কবীর	১৭২	খুশ্‌হাল খাঁ	১৭০
কমলাকান্তের দস্তর	২৭, ১০৩, ১২৪, ১৪০	গওহরজান	১৫৬
কহনু টুর্মারি	১৫৬, ১৫৮	গঙ্গানারায়ণ চট্টোপাধ্যায়	৭২
কাদম্বরী	২, ৩৫	গজল	১৯১, ২০৯
কাফী খাঁ	১৭৩	গিরিশচন্দ্র ঘোষ	১০৮
কামশাস্ত্র	১৯২	গিরীন্দ্রনাথ দত্ত	২৫
কার্তিকেশচন্দ্র রায়	১৬৬	গীতগোবিন্দ	১২৬, ১২৯, ১৮৩, ১৮৯, ১৯০
কালিদাস	৩৫, ৯৩, ১৩৪, ১৫৯, ২২২	গীতগোবিন্দের স্বরলিপি	১৯০
কালীকঙ্কর পালিত	৩৮	গীতিবিতান পত্রিকা	৬৯
কালীদাশি পাড়ে ইন্দিরা	২৪	গীতরত্ন	৭৭
কালী মীর্জা	১২২, ১৬৫	গীতসুহসার	৭৮
কাশেম আলি	১৯৬	গীতাঙ্কুর	৭৭
কায়স্‌হ কমলাকান্ত	৬৫	গীতিকাব্য	৫৯, ৬২, ৮৭, ৮৯, ৯০
কিশোরীচাঁদ মিত্র	৩	গদরুদ্রম্ভো	১১৯
কিশোরীলাল মূখোপাধ্যায়	৬৯	গ্রেট ন্যাশনাল থিয়েটার	১০৮
কীর্তন	৮১, ৮৫, ৮৭, ৮৮, ৯৬, ৯৭	গোকুলানন্দ	১০২, ১২৫
কীর্তনীয়া বলরাম দাস	১০৩	গোপাল উড়ে	১১৬, ১১৯, ১২৮, ২০৫
কুমারসম্ভব	১২, ১৩	গোপালচন্দ্র চক্রবর্তী	৭০, ১৬৬
কৃষ্ণকান্তের উইল	১৭, ৫০, ৭৩, ১৭৪	গোবিন্দ অধিকারী	১১৪, ১১৬, ১১৭, ১২০
কৃষ্ণচরিত্র	১১০, ১৫৯	গোবিন্দ দাস	১০১, ১৮৩
কৃষ্ণদাস ব্যাস	৭৭	গৌরী ধর্মপাল	৩৫
কৃষ্ণধন বন্দ্যোপাধ্যায়	৭৭, ৭৮	চন্দ্রনাথ বিদ্যারত্ন	৭৪
কেশবচন্দ্র মিত্র	৭৩	চন্দ্রশেখর	১৫, ৪০, ১৪২, ১৫১, ১৫৮, ১৭৩, ১৭৪, ১৯১

চন্দ্রশেখর মৃথোপাধ্যায়	১২১	ঠাকুরদ্বৈপায়ন	১১৭, ১১৯, ১৫০
চন্দ্রীদাস ৮৬, ৮৯, ১০১, ১০৩, ১১০,		ড্যানিয়েল	৩
১১৪, ১৫২, ২০৪		ডোরিক রীতি	৩৮
চর্বাচর্বা বিনশ্চয়	১০০	তন্দ্রসার	১৬১
চার্লস উইলকিন্স	২২	তানসেন	৬৮, ৮৬. ১০১, ১৬২
চ্যাটার্জি	১০০	তিনকড়ি মৃথোপাধ্যায়	১৩
ছেলে ভুলানো ছড়া	১০৭, ১০৮	তুকারাম	৯৭
জগদীশনাথ রায়	৭৯, ১১৯, ১৯২	তুলসীদাস	১০৩, ১৭২
জগন্মোহিনী	১১৪	দাদু দয়াল	১৭২
জন বার্ডফিয়ার	১৯৬	দাশরথি রায়	৮০, ১১৬, ১২১, ১৩৯,
জনসনের আর্ট অ্যালবাম	২২	১৪০, ১৮৪, ২০৫	
জন্মভূমি	১৫০	দ্বারকানাথ ঠাকুর	১৫৬
জয়দেব ৯, ৫১, ১০১, ১১০, ১১১,		দিল হুয়া প্যায়গাম	১২২
১১৭, ১২৩, ১২৬, ১৩৩, ১৫২,		দিলীপকুমার মৃথোপাধ্যায়	১১৯,
১৮৮, ১৮৯, ১৯০, ২০৪, ২০৫		১৬৫, ১৯৬	
জ্ঞানদাস ৭৯, ৮২, ৮৬, ১০১, ২০৪		দিলীপকুমার রায়	১০২
জে অ্যাবট	১৯৭	দিব্যানন্দসুন্দর চট্টোপাধ্যায়	১০৮, ১৯২
জেনারেল ডেন্টের	৪৯	দীঘ নিকায়	২২৯
জেমস্ আউটরাম	৩১	দীনবন্ধু মিত্র	২০৫
জেমস্ ফারগুসন ৩০, ৪০-৪৭, ৪৯, ৫১		দুর্গাচরণ লাহা	৩৮
জোহরা বাঈ	১৫৬	দেবী চৌধুরাণী	২৭, ৪২, ৪৯, ১৭৪,
জ্যোতিরিন্দ্রনাথ ঠাকুর	১৯৬	১৯১, ১৯২, ১৯৬, ২০১, ২০২	
টপা ৬৯, ৭৮, ১০৪, ১১১, ১১৬,		দেবেন্দ্রনাথ ঠাকুর	৭২
১১৮, ১২০, ১২১, ১২২, ১২৯,		ধর্মভদ্র	১২২, ১৭৭, ১৭৮, ২২৪,
১৩৯, ১৫৩, ১৫৪, ১৫৭, ১৬০,		২০২, ২০৩	
১৬১, ১৬৫, ২০৯		ধর্মপাল দেব	৫৮
টি. ক্লান্ট	৪২	নগেন্দ্রনাথ মৃথোপাধ্যায়	৭৪
টোবি ফক	২২	নন্দলাল বসু	১৪, ২০, ২৪, ২৫
টোড়ি রাগিণী	২১, ২২, ২৩	নবকৃষ্ণ দেব	১১১
টুমরি ৬৯, ১০৪, ১০৯, ১৫২-১৫৪,		নবীনচন্দ্র সেন	১০৪, ১৮৩
১৫৬-১৫৮, ১৬০, ২০৫, ২০৯		নরেন্দ্রনাথ দাস	১০১, ১০২, ১০৪

নারদীয় শিক্ষা	১৭৭	বদন অধিকারী	৮০, ১১৭, ১৩৯
নায়ক গোপাল	১৬২	বন্দেমাতরম	২৭, ১৭৫, ১৭৯-১৮৭,
নিওবি	১৫, ১৮	বলদেব সিং	১২২
নিকী বাদজী	১৫৬	ব্রহ্মান	৫০, ৭৯
নিতাই দাস	১১৭, ১১৮	বসন্তক	২৫
নিধুবাবু	১১০, ১১৬, ১১৯, ১২০, ১২২, ১৮৪	বসন্তরঞ্জন রায়	১০০
নীলাম্বর দেব	৪৯, ৫০	বসন্তের কোকিল	১২৪
পণ্ডান তর্করত্ন	১৫০	বড় চন্ডীদাস	১০০
পট	১২, ২৫-২৭, ৩৪	ব্রহ্মানন্দ স্বামী	১৬২
পদুমাবতী	১৭২	বাজবাহাদুর	১৭০
পার্শ্বান চিত্র	১১	বাণভট্ট	৩৫
পোর্ট্রেট	১২	বাংধব	১১৭
প্রতিভা দেবী	১৮২	বাবু	১১৭
প্রবাসী	২৪, ২৮, ১০৬	বালক	২৫
প্রভাতী	৯২	বাসু থা	৬৮
প্রসন্ন মিশ্র	১২৩	বাংলা শব্দ ও ছন্দ	৮৭
প্রাচীন বাংলা গান সংরক্ষণমালা	৯৯	বাংলা সাহিত্যের ইতিবৃত্ত	৯৯
পাঁচশত বৎসরের পদাবলী	১০০	ব্রাহ্মগীতিকা	১৯২
পি টি কাউন্সেল	৪২	বিক্রমোবশী	১৫৯
পূর্ণচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়	৬৩, ৯২, ১৬৪, ১৮২	বিদ্যাপতি	৯, ৮৬-৮৯, ৯৯-১০১, ১০৪, ১০৯, ১১০,
ফণীন্দ্রনাথ বসু	৩২	বিদ্যাপতি ও জয়দেব	১১০, ১১৭, ১২৯
বিক্রম জীবনী	৭২, ৭৩	বিদ্যাসুন্দর	১১২, ১১৩, ১১৬, ১১৯, ১৫২
বিক্রমবাবুর সমুদ্রযাত্রা	১৫০	বিনোদবিহারী মুখোপাধ্যায়	১৬, ৩৩
বঙ্গদর্শন	৪, ৯, ২১, ২৫, ৫৯, ৬৮, ৭৭, ৭৮, ১১২, ১১৩, ১১৭, ১১৯, ১৩০, ১৫২, ১৫৭, ১৭১, ১৮৬, ১৮৯, ১৯১	বিমানবিহারী মজুমদার	১০০
বঙ্গসঙ্গীত বিদ্যালয়	৭৭	বিবিধার্থ সংগ্রহ	২৫
বঙ্গৈকতান	৭৭	বিলাস থা	১৭০
		বিশ্রাম থা	১৭০
		বিষয়ক	৯, ১৩, ২৪, ২৫, ৩২, ৩৭, ৪০, ৪১, ৪২, ৭৪, ৮৯, ১০২

বিক্ষুপদ্রাণ	১৬০, ২০০, ২০০	মধুসূদন দত্ত	২৪, ৭০, ৭৮, ১০৪,
বিক্ষুধমোক্তরপদ্রাণ	২০০, ২০০-২০৬		২০৬
বীরচাঁদ সূত্রধর	২৭	মধুসূদন বন্দ্যোপাধ্যায়	১২২
বহুদেশী	৬৭	মধু যম্মী	১৯৬
বেঙ্গল একাডেমী অব্ মিউজিক	৭৭	মনিয়র উইলিয়ম	৩০
বেঙ্গল থিয়েটার	১০৮	মনোহর মিশ্র	১২০
বেঙ্গল স্কুল অব আর্ট	২০	মরকত কুঞ্জ	৩৮, ৭৭
বোন্টোক	৩১	মল বাজানর গান	১০০, ১০৪, ১৪২
বেল	১৭	মহাভারত	১২, ৩৫, ১৫০
বেলগাছিয়া নাট্যশালা	৭৮	মহেশ সূত্রধর	২৭
বেলগাছিয়া ভিলা	৩৯	মহেশচন্দ্র খাজাণ্ডী	১৬৬
বৈজু বাওরা	১৬২	মহেশচন্দ্র মৃথোপাধ্যায়	১২২
ভক্তিরসাকর	১০২, ১২৫	মাধব মৃথোপাধ্যায়	১৬৬
ভগিনী নির্বোধতা	২৮	মানস বিকাশ	১১০, ২১৯
ভবভূতি	২১৮	মানসিং তোমর	৬৮, ১০১
ভরত	২১৮	মালকাজান	১৫৬
ভাগবত ১২০, ১২৫, ১০১, ১৮০,		মালবিকাগ্নিমিত্র	৯০, ১৫৯
২০০, ২০৪		মালিক মুহম্মদ জায়সী	১৭২
ভাটপাড়া	৭১, ১৪৯, ১৫০	মিলড্রেড আচারি	২২
ভানুসিংহের পদাবলী	১০০	মীরাবাদী	১৭২
ভারতচন্দ্র	১১৮	মুন্সুধারা	১৯৯
ভারতবর্ষের সঙ্গীতশাস্ত্র	৭৮, ৭৯,	মুহম্মদ মনসুরউদ্দীন	১০৬, ৩০৮
ভারতবর্ষীয় আৰ্যজাতির আদিম		মুহম্মদ শাহ	১৫০
অবস্থা	৪	মূল সঙ্গীতাদর্শ	৭৭
ভারতমাতা	২৮	মৃণালিনী চ, ২২, ৭৫, ৮১, ৮২, ১০২,	
ভারতী	২৫	১০০, ১০৮, ১৭৪, ১৮৭, ২২৭	
ভিক্টোরিয়া অ্যালবার্ট মিউজিয়াম	২১	মেয়েলি ছড়ার গান	১০৬
ভূপেন্দ্রনাথ দত্ত	৭৪	মোরাদালি খাঁ	৬৮, ৬৯
মঙ্গু বাঈ	১৮৯	মোলা বখ্‌স্	১৯৫, ১৯৬
মজঙ্গ	৬৭, ৮৬	ম্যাক্সম্যালর	৩০
মধুকাণ	১১০	যতীন্দ্রমোহন ঠাকুর	৭০, ৭৭-৭৮, ১২০

যদু ভট্ট	৭০, ৭২-৭৬, ৮১, ১০১, ১০২, ১৫৬	রামদাস সেন	৭৮, ৮০, ১৫৩, ১৭৭, ১৮৫, ১৮৯
যদুভট্টের গানের খাতা	১০১	রামনিধি গুপ্ত	১১৩
যদুনাথ রায়	৬৯	রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়	১৬৬
যশ্যকোষ	১৯৬	রামপ্রসাদ সেন	১১৮
যজ্ঞেশ্বরী	১৪৪	রামমোহন রায়	৭০, ১২২, ১৫৫, ২০৬
যাদা	৭৯, ১১১, ১১৯, ১৫৯	রামশঙ্কর ভট্টাচার্য	৭০, ৭২, ১৯০
যাদবচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়	৭১, ১১৭	রামায়ণ	৩৫
যাদুমাণি	৭৮	রাসসুন্দরী	১৯৮
যদুগরাজ সুন্দরাস	১৬২	রিচার্ড ওয়েস্টম্যাকট	৩১
রঘুনাথ রায়	১৬৬	রিচার্ড জনসন	২২
রঘুনাথ সিংহ	৬৯	রোহিণীকান্ত নাগ	৩২
রঘুবংশ	১২	লক্ষ্মীপ্রসাদ মিশ্র	১৯৫
রজতগিরিনন্দিনী	২০৬	ললিতচন্দ্র মিত্র	১৮২
রজনী	১৩, ১৫, ৩৪, ১২২, ১৬০, ১৬২, ১৭৪, ১৭৫	লালন-গীতিকা	১০৭
রবীন্দ্রনাথ	২, ৫৯, ৬২, ৬৬, ৭০, ১৯০	লালন ফকির	১০৫, ১০৬, ১০৭, ২০৯
রমাপতি বন্দ্যোপাধ্যায়	৭০, ৭৭, ১৯৮	লালমোহন শর্মা	৪
রমেশচন্দ্র মিত্র	৭৩	শকুন্তলা মিরন্দা ও দেস্‌দিমোনা	১৫
রহিম খাঁ	৭০	শচীশচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়	৭২, ৭৩, ৭৪
রাজকৃষ্ণ মদুখোপাধ্যায়	৪৫, ৪৬	শর্মিস্টা	৭৮
রাজনারায়ণ বসু	১১৮	শশীপাল	২৭
রাজেন্দ্রলাল মল্লিক	৩৮, ৪৩	শালবন বিহার	৪৮
রাজেন্দ্রলাল মিত্র	৩, ৪৫, ৪৬, ৫০	শিক্ষা ও সংস্কৃতিতে সংগীতের	
রাধামোহন সরকার	১১৯	স্থান	১১৮
রাধারাণী	১৫	শিল্পরঙ্গ	৬, ৩৩
রাম বসু	১১৭, ১১৮, ১৪৪	শ্রীকৃষ্ণ কীর্তন	১০০
রামকুমার চট্টোপাধ্যায়	১৫৮	শ্রীজান বাদি	১৫৬
রামগোপাল ঘোষ	৩	শ্রীধর কথক	২০৫
রামচন্দ্র বন্দ্যোপাধ্যায়	১৮৭	শ্রীধর স্বামী	১৫৯
রামচাঁরতমানস	১৭২	শ্রীমতি	১২১

শেক্স্পীয়র ১০৪, ১৪৪, ১৪৫, ১৭০,	হন্দু থাঁ	১৯০
২০৫, ২২৬	হরপ্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়	১৯০
শৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর ৭০, ৭৭, ৭৮,	হরপ্রসাদ শাস্ত্রী	১০০, ১০৬, ১২০
৭৯, ১২০, ১৯৫, ১৯৬	হরিদাস স্বামী	১৬
শ্যামাচরণ শ্রীমাণী ৯, ১০, ১২, ১০	হন্দু থাঁ	১৯০
সঙ্গীত ২১. ৫৯, ৬৬, ৭১, ৭৮, ৭৯,	হারামণি	১০৬, ১০৬, ১০৮
১১৭, ১২০, ১৫০, ১৫৭, ১৫৮,	হাসিয়া	১৭
১৭৪, ১৮৯, ১৯১, ১৯৭	হিউ-য়েন-সাঙ্	১৮
সঙ্গীত তরঙ্গ ৭৭	হিন্দু মেলা	১০
সঙ্গীত-দর্পণ ১৮৫	হীরা মালিনী	৭৮, ১১৯, ১২৮
সঙ্গীত দামোদর ৯৭	হেনরি হোভার লক	৯, ১১
সঙ্গীত রাগকল্পদ্রুম ৭৭	হেষ্টি	২৮
সঙ্গীতের আসরে ১৯৬	A popular Literature for	
সত্যকিষ্কর বন্দ্যোপাধ্যায় ১৬৫, ১৬৬	Bengal	১১৬
সত্যজিৎ রায় ১৯০, ১৯৪	Ancient Geography of	
সদারঙ্গ ১৫০	India	৪২
সনদ পিয়া ১৫৪	Antiquities of Orissa	৪০, ৪৫
সনদী খিয়াল ১৪০, ১৫১, ১৫২,	Architecture of Bengal	৪৬
১৫৪, ১৫৭	Bengali Literature	১০০, ১০২,
সরসীকুমার সরস্বতী ৪৬, ৪৮		১০৫, ১১৮
সাম্য ১৯৭	Calcutta Review	১০০
সীতারাম ৩৩, ৪২, ৫০, ৮১, ১৭৪,	Hindusthani Airs Arranged	
১৯১, ১৯৯, ২০০, ২০১, ২০৮	for the Piano Forte	৭৮
সুদক্ষাশিল্পের উৎপত্তি ও	History of Indian and Eastern	
আর্যজাতির শিল্পচাতুরী ৯, ১২	Art and Architecture	৩০, ৪৬, ৫১
সেক্স্পীয়র গেলেরি ১০, ১৪, ১৬, ৩৪	India Office Library	২২
সেসিল সার্প ১০৮	Ivory Painting	২০
সামনাথ ১৮২	Mirror Work	২০

পৃষ্ঠা	পংক্তি	শব্দাঙ্কপত্র	
		ভুল	সংশোধন
৪৫	৮	প্রসঙ্গতঃ	প্রসঙ্গতঃ
৫৩	৫	রমনী	রমনী
৭৩	২৮	রমেশচন্দ্র দত্ত	রমেশচন্দ্র মিত্র
৭৭	১৭	সঙ্গীতক	সঙ্গীতিক
১০২	২৫	রাগিনী	রাগিণী
১২৮	৩	ধাঁচ	ধাঁচে
১৪১	১৪	শৈবলীনী	শৈবলিনী
১৫০	৩	বন্দ্যাস্টমেধিবেদ্যাস্তে	মেহধিবেদ্যাস্তে
১৫৭	২৯	সনদ খীয়াল	সনদী খিয়াল
১৬১	২০	প্রমাণভবাংভাবাং
১৮০	৩০	আহত	আহিত
১৮৪	২৮	সে	যে

বিঃ দ্রঃ ১৮৭ পৃষ্ঠায় ১১শ পংক্তির উদ্ধৃতি-র (গান বাহাই ইউক..... করেন) নির্দেশিকা-ক্রম হবে ৮২ । এরপর থেকে ১৯২ পৃষ্ঠার ৮৬ নং পর্যন্ত পর পর ক্রম সংখ্যা বদলে যাবে । মন্তাজের নির্দেশিকা ক্রম নেই ।

